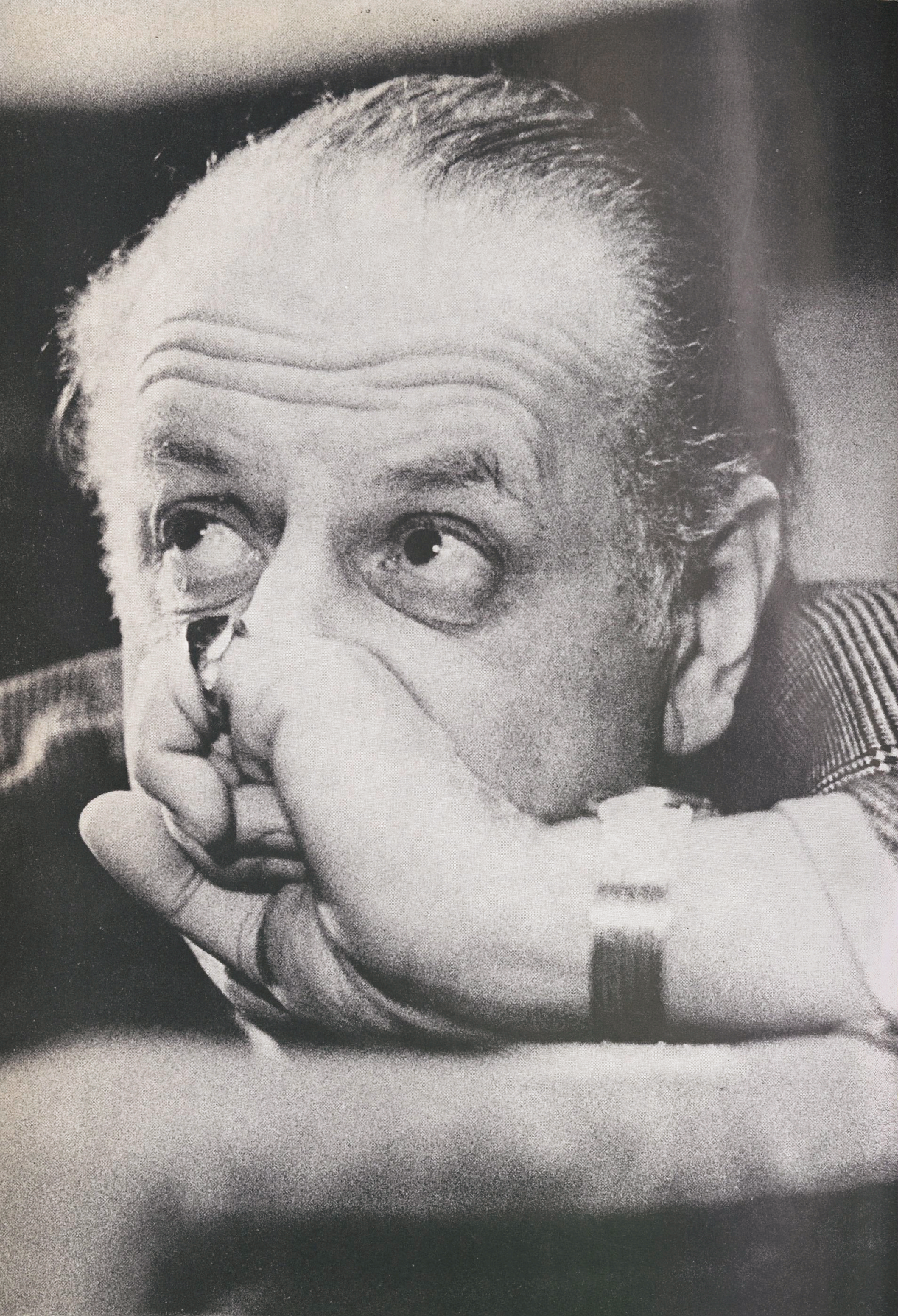
MUSIKTHEATER MIT ROLF LIEBERMANN

Irmgard Scharberth

Christians



Irmgard Scharberth

Musiktheater mit Rolf Liebermann

Der Komponist als Intendant

14 Jahre Hamburgische Staatsoper

Ein Bericht

kk VI 3142

Hans Christians Verlag Hamburg

76. 2761 Hans.

KATALOG

Dieses Buch wurde aus Spenden der Mitglieder der Hamburgischen Staatsoper und des Philharmonischen Staatsorchesters sowie mit Unterstützung der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper finanziert.

Farbfotos: Maria Rehfus-Oberländer (Porträt) und Elisabeth Speidel
(Bühnenbild von Toni Businger der Hamlet-Inszenierung von August Everding)
Umschlagentwurf: Alfred Janietz

© Hans Christians Verlag, Hamburg 1975
Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks und der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten.
Satz und Druck Hans Christians Druckerei, Hamburg
Einband Verlagsbuchbinderei Ladstetter, Hamburg
ISBN 3-7672-0382-0 Printed in Germany

Inhalt

	Seite
Vorwort	5
Der Intendant	7
Die Hamburger Oper	9
Die jüngere Geschichte	10
Die ältere Geschichte	11
Oper als Aktiengesellschaft	18
Herbert Paris	21
Leopold Ludwig	23
Regisseure, Bühnenbildner, Dirigenten	26
Der Spielplan	31
Ensembletheater oder Stagione?	32
Zum Thema Opernregie	
Wieland Wagner: Denkmalschutz für Wagner?	34
Walter Felsenstein: Musiktheater – schöpferische Kunst	34
Die ersten Reisen	38
Das zeitgenössische Repertoire	41
Die Auftragswerke	43
Warum Aufträge?	43
Oper und Musiktheater	46
Einen Stoff zunächst . . .	48
Hans Werner Henze: »Der Prinz von Homburg«	52
Der Begriff Literaturoper	58
Gottfried von Einem: »Der Zerrissene«	59
Humphrey Searle: »Hamlet«	61
Walter Steffens: »Unter dem Milchwald«	64
Antonio Bibalo: »Das Lächeln am Fuße der Leiter«	66
Antonio Bibalo: »Pinocchio«	70
Giselher Klebe: »Figaro läßt sich scheiden«	70
Giselher Klebe: »Jakobowsky und der Oberst«	72
Milko Kelemen: »Der Belagerungszustand«	74
Lars Johan Werle: »Die Reise«	76
Igor Strawinsky	79
Igor Strawinsky: »Die Sintflut«	83
Klaus Wagner: Schöpfungsgeschichte als Musical Play	86
Alexander Goehr: »Arden muß sterben«	90
Ernst Krenek: »Der goldene Bock«	92
Ernst Krenek: »Das kommt davon oder Wenn Sardakai auf Reisen geht«	95
Josef Tal: »Ashmedai«	96
Paul Burkhard: »Ein Stern geht auf aus Jaakob«	99
Krzysztof Penderecki: »Die Teufel von Loudun«	103
Gunther Schuller: »The Visitation«	107
Jazz at the opera	112

Klang aus acht Kanälen 113
Boris Blacher: »Zwischenfälle bei einer Notlandung« 115
Gian-Carlo Menotti: »Hilfe, Hilfe, die Globolinks« 120
Pierre Henry / Nicolas Schöffer: »Kyldex I« 123
Hans Stahn und seine Technik 128
Die Gastspiele in Amerika 132
Wortgefechte 136
Mauricio Kagel: »Staatstheater« 144
Diskussion über »Staatstheater« 153
Das Ballett 163
Marius Constant / Marcel Marceau: »Candide« 169
Karl Günter Simon: (1) Vom Stellenwert eines Mediums 172
(2) Der Stellenwert der Pantomime 174
Ensembletheater und Stagione 176
Die Stiftung 182
Politik und Publikum 186
Was nichts wurde 193
Musiktheater mit Rolf Liebermann 206
Anhang
Ehrenmitglieder 211
Kammersänger und Kammersängerinnen 211
Die Premieren in chronologischer Folge 211
Besondere Veranstaltungen 218
Gastspiele der Hamburgischen Staatsoper 220
Gastspiele auswärtiger Ensembles in der Staatsoper 222
Inszenierungen der Hamburgischen Staatsoper im Fernsehen 223
Schallplattenaufnahmen 223
Das Repertoire 224
Nachweise 232

Der Komponist Rolf Liebermann war von 1959 bis 1973 Intendant der Hamburgischen Staatsoper. Er hat das Haus in unkonventioneller Weise geführt, als Musiker, als Manager, als Diplomat, als Künstler. Ihm zur Seite stand ein Führungsteam, das er übernahm und im wesentlichen während der ganzen Zeit in derselben Besetzung ließ. So konnte die Arbeit mit allen im Hause kontinuierlich vonstattengehen. Sie verlief in weiten Bahnen langfristiger Planung, die genügend Spielraum gewährte für unberechenbare Ereignisse des Tages. Der Intendant lenkte mit Umsicht und kluger Vorausschau. Die Vorausschau richtete sich auf die Entwicklung des Musiktheaters, auf die Entwicklung seiner Medien Musik, Wort und Szene, aber auch auf die Möglichkeiten, die neuen Medien der Audiovision dem Musiktheater zu integrieren. Darüber hinaus richtete sich die Vorausschau des Intendanten immer auf die Gesamtheit unserer Lebensbereiche, auf politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche Veränderungen, von denen das Musiktheater nicht unberührt bleiben darf, will es dem Anspruch genügen, zeitgenössisch zu sein.

Die Verfasserin dieses Buches hat als Dramaturgin die 14 Jahre der Intendanz von Rolf Liebermann miterlebt. Sie hat versucht, über die Ereignisse dieser 14 Jahre zu berichten, wohl wissend, daß die hierbei notwendige Beschränkung auf Wort und Bild nur Teileinblicke vermitteln kann in das Musiktheater, die komplexeste aller Bühnengattungen. All jenen, die diese Zeit miterlebten, mag der Bericht die Erinnerung auffrischen und Gelegenheit geben, sie zu überprüfen. Derjenige, der dem Musiktheater bisher noch fern gestanden hat, findet in dieser Darstellung vielleicht Ansätze, seine Ansicht über das Musiktheater zu korrigieren oder zu erweitern. Die Verfasserin ist der Überzeugung, daß die Wirkung des Musiktheaters weitreichender und tiefgreifender sein kann, als es die Rolle, die es in unserer Gesellschaft bisher gespielt hat, vermuten läßt. Musiktheater kann uns erfreuen, erschüttern oder ermutigen. Es kann uns von der Einsamkeit erlösen, unsere Spannungen harmonisieren und eine Lethargie überwinden helfen. Es kann uns fragwürdig gewordene Traditionen erkennen lassen und zu neuer Besinnung führen. Immer geht es im Musiktheater um den Menschen, wie er mit sich und in seiner Welt zurecht kommt, einer Welt, die er in hohem Maße beherrscht, und die ihn doch immer wieder vor neue Aufgaben stellt.

Dieses Buch war ursprünglich gedacht als Abschieds- und Erinnerungsgeschenk der Mitglieder des Hauses an den scheidenden Intendanten. Im Verlaufe der Arbeit und aus zunehmender Distanz zeigte sich jedoch, daß ein beflissenes Aufschreiben der Ereignisse lediglich Erinnerungswert, aber keinen Informationswert gehabt hätte. Allgemeine Themen über Oper und Musiktheater mußten eingeschaltet, die Chronologie zugunsten einer medienbezogenen Abfolge aufgegeben werden, um deutlich zu machen, welchen Weg das Musiktheater einzuschlagen fähig ist, und welchen es tatsächlich unter Rolf Liebermann in Hamburg genommen hat. So wurde aus einer Chronik ein Lesebuch über die Probleme des Musiktheaters an sich.

Irmgard Scharberth

Hamburg, im August 1975

Der Intendant

Wer war er, weshalb kam er?

Durch einen charmanten Zufall der Geschichte bin ich als Schweizer zur Welt gekommen. Mein Vater, der in einem Kavallerie-Regiment zu Berlin diente, machte beim Kaisermanöver angesichts seines Landesherren mit dem Pferd einen Sprung über einen Zaun, stürzte, brach sich ziemlich viele Knochen und kam, nachdem er wieder zusammengeflickt war, zur Rekonvaleszenz in ein schweizerisches Sanatorium. Eines Tages besuchte er in Zürich die Oper und sah im Zuschauerraum eine Frau, die ihm außerordentlich gut gefiel. Dies wurde, wie man leicht erraten kann, später meine Mutter.

Sie war die Tochter einer französischen Familie, die sich in der Schweiz niedergelassen hatte. Ihr Vater aber hatte noch 1870/71 in den Reihen der Franzosen gegen die Deutschen gekämpft. Daher erklärte er: »Mir kommt kein Preuß' ins Haus!« Und weil damals die Töchter noch gehorsam waren, wurde beschlossen, daß mein Vater alle juristischen Examina, die er schon in Berlin hinter sich gebracht hatte, noch einmal in der Schweiz absolvieren sollte. Als er schließlich den Schweizer Paß erhielt, durften die beiden heiraten. So wurde ich Schweizer.

Er wurde Jurastudent, erbte Geld, reiste Toscanini nach, wurde Schüler und Privatsekretär von Hermann Scherchen, Kompositionsschüler von Wladimir Vogel. Scherchen führte seine ersten Kompositionen auf und holte ihn zu sich als Tonmeister zur Schweizerischen Rundspruchgesellschaft Zürich. Mit Scherchen fährt er zu den Kursen Neuer Musik nach Kranichstein. In Darmstadt, wo sein »Furioso« uraufgeführt wird, lernt er Heinrich Strobel kennen, den Leiter der Musikabteilung des Südwestfunks Baden-Baden, der ein Opernlibretto für ihn schreibt.

Es war die für viele Europäer damals noch sehr anstößige Geschichte von der Liebe einer Französin zu einem Deutschen während der deutschen Besatzungszeit in Paris, wobei der Text in beiden Sprachen gesungen wurde: »Leonore 40/45«.

Die Oper wurde 1952 in Basel uraufgeführt. Die Deutsche Erstaufführung fand kurz darauf in Berlin statt. Dann sollte die Oper an der Mailänder Scala herauskommen. Man fragte den Komponisten, wen er als Regisseur wolle. Er schlug Günther Rennert aus Hamburg vor.

Ich kenne ihn zwar nicht persönlich, finde aber, was er macht, ganz fabelhaft . . .

Rennert sagte zu. »Leonore 40/45« hatte in Mailand Premiere.

Danach entstand als zweite Oper »Penelope«, Uraufführung 1954 in Salzburg, dann als dritte – nach und mit Molière –, »Die Schule der Frauen«, in der der Schöpfer des Stoffes, der Dichter Molière, selber auftritt. Diese Oper wurde ein Welterfolg. In Hamburg kam sie im Frühjahr 1957 heraus. Intendant war Heinz Tietjen, Regie führte Günther Rennert.

Zu dieser Zeit war Rolf Liebermann bereits Leiter der Musikabteilung des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg.

Als Musikchef am Schweizerischen Rundfunk hatte ich Hans Schmidt-Isserstedt kennengelernt. Er kam dort häufig als Gast und sagte mir bei jeder Gelegenheit, ich müsse die Musikabteilung am Norddeutschen Rundfunk übernehmen. Schließlich kam es zu Verhandlungen, die in Frankfurt stattfanden. Ich wollte gar nicht weg vom Zürich-See und nannte einen unsinnigen Betrag als Gage. Als man ihn mir zu meinem Erstaunen bewilligte, mußte ich darauf eingehen. So kam ich nach

Hamburg. Erst später erfuhr ich, daß mein Engagement nur ein Politikum war, um eine Situation zu lösen. Damals wußte ich dies noch nicht.
Die Geschichte ging weiter durch Max Brauer, den damaligen Bürgermeister in Hamburg. Er hatte irgendwo einmal einen Vortrag von mir gehört und sich von Stund an in den Kopf gesetzt, ich müßte die Oper übernehmen. So beauftragte er seinen Kultursenator Dr. Biermann-Ratjen, mit mir zu verhandeln. Dieser leitete die Verhandlungen mit den Worten ein: »Herr Brauer wünscht, daß ich mit Ihnen verhandle. Für mich sind Sie ja nicht der Intendant der Staatsoper, ich hatte Sie mir vorgesehen als Chef der Musikhochschule . . .« Das war der Anfang. Ich habe mir dann lange überlegt, ob ich es machen sollte, denn im Grunde hielt ich die Rundfunk- und Fernseh-Position für wichtiger. Sie bot eine kulturpolitisch weitaus größere Möglichkeit des Wirkens, eine größere Ausstrahlung, und ich war eigentlich sehr reserviert. Schließlich überzeugte mich meine Frau: »Du mußt die Oper annehmen, da bist Du einfach in soviel besserer Gesellschaft.« So kam ich nach zwei Hamburger Rundfunkjahren zur Hamburgischen Staatsoper. Und nun hatte mich die Sache gepackt. Ich war ein Komponist, der nicht komponiert, aber ein Intendant, der Opernaufführungen vom Standpunkt des Komponisten aus zuwege bringen wollte. Ich wollte einmal sehen, ob es wirklich wahr sei, was die Intendanten immer erzählten; man könne moderne Stücke nicht halten, es gehe dann kein Mensch ins Theater. Sie sagten, daß es keine Ensembles mehr gäbe und daß die Flugzeuge alles ruinierten.

Die Hamburger Oper

Der Komponist, der aus Zürich kam und in Hamburg Intendant wurde, — was traf er an in der Hamburger Oper? In welchem Sinne war sie ein Staatsinstitut? Wie sah sie aus, wie war ihre Herkunft, ihre Geschichte?

Man geht die Dammtorstraße entlang — eine moderne Geschäftsstraße mit ein bißchen Musiktradition, wovon man aber nichts mehr sieht. Hier hatte das von Schinkel entworfene Portal des alten Stadttheaters zum festlichen Opernabend eingeladen; hier hatte, im ehemaligen Hotel »Alte Stadt London«, einst Richard Wagner gewohnt, als er seinen »Rienzi« einstudierte und sich dafür nach allen ortsansässigen Blasmusik-Kapellen umsah zur Ergänzung des Stadttheaterorchesters. Gleich hinter dem Gänsemarkt, in einer Kneipe Ecke Hohe Bleichen und ABC-Straße, hatte Gustav Mahler sich nach anstrengenden Proben zum Nachtmahl mit seinem Freunde Arnold Berliner getroffen. Einige Ecken weiter, in der Speckstraße, stand das Hinterhaus, in dem Brahms geboren wurde.

Nichts erinnert mehr an diese Begebenheiten. Die Dammtorstraße ist eine Geschäftsstraße. In ihrer Mitte eine breite Fensterfront. »S-tört nicht einmal«, meinen die Hamburger, wenn sie am Tage durch die belebte Dammtorstraße eilen und diese Fensterfront passieren. Es ist die Eingangshalle der Oper, die ihren Namen zu Recht trägt, denn die Hamburger g e h e n in ihre Oper. Von der Straße, vom Bus, der Straßenbahn, den nur kurz haltenden und rasch wieder anfahrenden Wagen, denn der Platz ist knapp. Ein paar schlanke, matt vergoldete Säulen stützen das vorgezogene Foyer, schmale, mit Blumen gefüllte Kästen sind der einzige Schmuck der Fassade. Keine Inschrift, kein Motto, nur an den Seitenwänden, gleichsam als Rechtfertigung für die beiden Gäßchen mit den hochtrabenden Namen »Große« und »Kleine Theaterstraße«, in Goldbuchstaben der Name »Staatsoper«. Ebenso schlicht ist der Zuschauerraum: kein Prunk an Gestühl und Wänden, kein Gold, keine Lüster, statt dessen warme Brauntöne der holzbekleideten Wände, und an der Rückwand, vierfach gestuft, die Schübe mit den Rangplätzen. Die sachliche Dezenz des Raumes trennt ab von der Geschäftigkeit der großen Stadt.

»Hier läßt sich alles spielen«, meint der neue Intendant, »von Monteverdi bis zur Moderne«. Kein vorgegebener Stil beeinträchtigt den Stil, der im Bühnenstück festgelegt ist. Einzig der Vorhang in kalter Blau-Grün-Farbe stört den Mann aus Zürich: ein warmes Gelb kommt an seine Stelle. Sonst bleibt alles, wie es war. Das Spiel kann beginnen.

Aber ehe es begann, wurde geforscht und gefragt. Wie sah das Repertoire aus? Was mußte ergänzt, wodurch mußte es erweitert werden? Welche Inszenierungen waren »überreif« und durch das Abonnement gelaufen, so daß man auf sie verzichten sollte? Konnte man auf sie verzichten? Oder waren sie aus irgendwelchen anderen Gründen noch dringend erforderlich? Welche Stücke waren in Hamburg lange nicht gespielt worden? Wie war überhaupt das Verhältnis der Stadt zu ihrer Oper?

Der neue Intendant hatte sich mit der Geschichte seines Hauses und mit dessen Beziehung zu der Stadt zu befassen, die ihm Geld und Freizügigkeit in allen künstlerischen Fragen bewilligte. Welcher Art war das Verhältnis dieser Stadt zu ihrer Oper? Durfte man auch hier mit einem durch Geschichte gefestigten, gesunden Ver-

hältnis rechnen? Auf welche Art sind bisher Krisen überwunden worden, und läßt sich daraus schließen, daß ein allgemeines Interesse am Operntheater vorhanden ist?

Die jüngere Geschichte

Da wäre zunächst die jüngere Geschichte der Oper in der Dammtorstraße, die mit dem letzten Kriege beginnt.

In der Nacht vom 2. zum 3. August 1943 fiel das Zuschauerhaus einem Luftangriff zum Opfer. Der eiserne Vorhang und unerschrockene Bühnentechniker retteten das Bühnenhaus mit seinen kostbaren technischen Einrichtungen. Am 15. Mai 1945, eine Woche nach Kriegsende, fand die erste Ensembleprobe statt. Man probte, um vor Kriegsgefangenen und Verwundeten zu spielen. Noch war man auf fremde Räumlichkeiten angewiesen: »Fidelio« erklang im Deutschen Schauspielhaus, konzertant wurden andere Opern in der vom Krieg verschont gebliebenen Musikhalle gegeben. Dann half man sich selbst weiter. In den Herbst- und Wintermonaten der Jahre 1945/46 errichtete das technische Personal zusammen mit dem Bühnenbildner Caspar Neher das erste Provisorium im Bühnenhaus an der Dammtorstraße. Das Bühnenportal wurde an der Stelle des eisernen Vorhangs zugemauert, auf der Rückseite des großen Bühnenhauses errichtete man eine provisorische Spielfläche von 160 qm. Dank der hydraulischen Bühnenanlage ließen sich einige Podien versenken, so daß ein 50 qm großer Raum für das Orchester entstand. Die restlichen Podien wurden zu einer allmählich ansteigenden Fläche ausgefahren: dem Zuschauerraum mit 606 Sitzplätzen. Die Stoff-Decke bildete eine Dekoration aus der »Lustigen Witwe«; Kronleuchter aus einer alten »Rosenkavalier«-Inszenierung erhellten das neugewonnene Zuschauerhaus. Am 9. Januar 1946 wurde dieses Provisorium mit Mozarts »Die Hochzeit des Figaro« eröffnet. Eugen Jochum dirigierte, Kurt Puhlmann führte Regie, Caspar Neher hatte das Bühnenbild geschaffen.

Mit Beginn der Spielzeit 1946/47 übernahm Günther Rennert die künstlerische Leitung des Hauses. Das Repertoire konnte in dieser Spielzeit auf 24 Werke erweitert werden. Strawinskys »Geschichte vom Soldaten« und die Deutsche Erstaufführung von Benjamin Brittens »Peter Grimes« waren die wichtigsten Ereignisse dieser Spielzeit. In ihr begann sich bereits der Kurs der kommenden Jahre abzuzeichnen. Er hieß: Fühlungnahme mit der zeitgenössischen Kunst des In- und Auslandes, aber auch: der zeitlosen klassischen Oper eine neue Gültigkeit zu geben. Bewußt erhob man die Not zur Tugend und suchte durch die beschränkten Gegebenheiten der improvisierten Bühne auch in der Darstellung nach der knappsten und intensivsten künstlerischen Form, die auf das Wesentliche beschränkt blieb. Das war ein Gewinn. Die alte Oper wurde zum Spiegel der Gegenwart. Und als nach weiteren Jahren der Provisorien und des Improvisierens 1955 das eingangs beschriebene neue Haus an der Dammtorstraße eröffnet wurde, konnte das Resultat von Sammlung und Konzentration aus dem ersten Nachkriegsjahrzehnt nun auch der sogenannten »Großen Oper« zugute kommen.

Doch zuvor galt es noch Klippen zu umschiffen. Bereits im Winter 1946/47 mußte der Spielbetrieb wegen Kohlenmangel unterbrochen werden. Aus eigener Initiative

fuhr eine Gruppe von Bühnentechnikern ins Ruhrgebiet. Es gelang ihnen, die Kumpel der Zeche König Ludwig IV/V in Recklinghausen zu bewegen, in Sonderschichten Kohle zu fördern, um so die unvermeidliche Schließung der Staatsoper zu verhindern. Dafür gab das Hamburger Ensemble in Recklinghausen fünf Aufführungen von »Figaros Hochzeit« und »Don Pasquale« für die Kumpel der Zeche. Dies war der Anfang der heutigen Ruhrfestspiele.
In Selbsthilfe wurde auch das Projekt des Wiederaufbaus in Angriff genommen. Da die Stadt ihre Mittel zunächst für den Wohnungs-, Schul- und Hafenbau benötigte, riefen Vertreter der Wirtschaft, Banken und private Unternehmer eine Stiftung ins Leben, deren Geldspenden den Grundstock für die Finanzierung des neuen Hauses bildeten. Durch verschiedenartige künsterische Veranstaltungen, darunter Gartenfeste in »Planten un Blomen« (man spielte u. a. auf der großen Wiese den Festwiesenakt der »Meistersinger«), eine große Tombola und zahlreiche Werbemaßnahmen, verstand man es, die Hamburger Bevölkerung für den Gedanken des Wiederaufbaus zu gewinnen. Der demokratische Geist der Hamburger spricht aus diesem Kapitel Hamburger Operngeschichte. Ihn kennzeichnen praktisches Denken, unbürokratisches Handeln und künstlerisches Engagement. Es ist der gleiche Geist, der dem späteren Intendanten zu seiner Vormachtstellung verhalf. Doch auch unter Rennert war die Oper vorn:
Hamburgs Haus war eines der ersten, das in der Nachkriegszeit der großen Wiedereröffnungen 1955 seine Pforten auftat, einen Monat vor Wien, ein Jahr vor Düsseldorf; es folgten dann Köln, Berlin und München. Hausherr Günther Rennert in seiner Festansprache: »Es liegt durchaus auf der Linie des Hamburger Bürgertums, daß wir einen Zweckbau und nicht ein restauriertes, auf Repräsentation abgestelltes Opernhaus errichtet haben. Es geht nicht um äußeren dekorativen Glanz, sondern um die wirkungsvolle Darstellung dessen, was wir als Sinn und Aufgabe unseres Lebens erkennen möchten.«
Ins Repertoire konnten nun die großen Choropern und Opern mit großer Orchesterbesetzung aufgenommen werden.

Die ältere Geschichte

Die Stadtgeschichte belehrt uns, daß es bereits vor fast dreihundert Jahren der gleiche weltoffene und vorwärts gerichtete Blick hanseatischen Bügertums war, der, gen Venedig gerichtet, sich von dort die Anregungen für ein öffentliches Opernhaus holte, das jedermann gegen Zahlung des Eintrittsgeldes besuchen konnte. Zur Zeit der von Fürsten unterhaltenen Hoftheater war dies revolutionär. Die Stadtrepublik Venedig besaß schon seit 1638 öffentliche Opernhäuser. Sie erfreuten sich der allergrößten Beliebtheit in weiten Kreisen der Bevölkerung. Wie naheliegend für Hamburg, die Stadtrepublik des Nordens, es dem gleichzutun!
Der Bau des Hamburger Opernhauses am Gänsemarkt wurde denn auch einem erfahrenen Italiener, Girolamo Sartorio, übertragen. Er begann im Sommer 1677 und konnte das Haus zu Weihnachten übergeben. Es war ein langgestreckter Holzbau, einem Schuppen ähnlich, mit einem spitzen Giebeldach, das die umliegenden Gebäude um ein weniges überragte: die erste stehende deutsche Oper.

Feste Spielplanabsichten gab es bereits, denn schon am 29. März 1677 hatte der fürstlich-holsteinische Kapellmeister Johannes Theile das Domkapitel um »einen bequemen Ort« ersucht, »zu Präsentierung einiger musikalischer Operum nach italienischer Art«. Die enge Verbindung mit der Kirche und die Meinungsverschiedenheiten ihrer Amtsträger gegenüber dieser neuartigen Erscheinung im geistigen Leben der Stadt hielten sich längere Zeit. Johannes Theile und die Verfechter der Oper verstanden es, einflußreiche Persönlichkeiten der Hamburger Geistlichkeit zu Freunden zu gewinnen. Einer der eifrigsten war der Pfarrer Elmenhorst, der sich als Textdichter übte. So kam es, daß die Stoffe weniger der antiken Mythologie als der biblischen Geschichte entstammten.

Die festliche Eröffnung fand statt am 2. Januar 1678 mit Theiles »Adam und Eva oder Der Erschaffene, Gefallene Und Wiederaufgerichtete Mensch«. War das Haus auch bescheiden, so fehlte es doch nicht an höchst respektablen bühnentechnischen Einrichtungen: Feurige Flammen des Höllenabgrundes verschlangen die Teufel, lichte Wolken entführten Engel und Götter gen Himmel und übten bei der feierlichen Eröffnung auf das festlich gestimmte und spannunggeladene Haus sicherlich keine geringere Wirkung aus als die phänomenalen Farb-Licht-Effekte in »Kyldex I« 1973. In den ersten sechzig Jahren Hamburger Operngeschichte gingen 146 deutsche Singspiele über die Bühne am Gänsemarkt. Sie erlebte eine Blüte unter dem genialen Reinhard Keiser.

Auch der 17jährige Johann Sebastian Bach muß von dem regen Kunstbetrieb gehört haben. Von Lüneburg aus besuchte er die Hamburger Oper. Noch später schrieb er sich Stimmen einer Passionsmusik von Reinhard Keiser ab.

Der junge Georg Friedrich Händel komponierte drei Opern in Hamburg. Sein Freund und Musikerkollege Johann Mattheson berichtet: »Er kam im Sommer 1703 nach Hamburg, reich an Fähigkeit und gutem Willen. Anfangs spielte er die andere Violine im Opern-Orchester und stellte sich, als ob er nicht auf fünfe zählen könnte, wie er denn von Natur zum dürren Schertz sehr geneigt war. Als es aber einsmahls am Clavierspieler fehlte, ließ er sich bereden, dessen Stelle zu vertreten, und bewies sich als ein Mann; ohne daß es jemand anders, als ich, vermuthet hätte. Er setzte zu der Zeit sehr lange, lange Arien, und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack, ob wohl eine vollkommene Harmonie hatten; wurde aber bald, durch die hohe Schule der Oper, gantz anders zugestutzet.«

Dann gab es Schläge höherer Gewalt.

1713 Die Pest wütet in Hamburg, die Oper wird geschlossen.

1722 Ausländische Gesandte übernehmen die Leitung der Hamburger Oper.

1737 Das Haus wird an italienische Operntruppen vermietet.

1738 Die Oper wird geschlossen und als Schauspielhaus für 150 Thaler an die Neuberin vermietet.

Von nun an ist die Hamburger Oper abwechselnd Theater für Schauspiele und für Singspiele mit theatralischen Einlagen. Man sieht berühmte Schauspieler und hört Opern von Pergolesi und Gluck. Zur Zeit Lessings entsteht ein neues Unternehmen, das ein Jahr lang den stolzen Titel »Deutsches Nationaltheater» trägt. Gespielt werden Stücke von Shakespeare, Goethe, Schiller und die Mozart-Opern.

1787 »Die Entführung aus dem Serail«
1789 »Don Giovanni«
1791 »Figaros Heyrath«
1796 Erstaufführung von »Così fan tutte« unter dem Titel: »Weibertreue oder Die Mädchen sind von Flandern«.

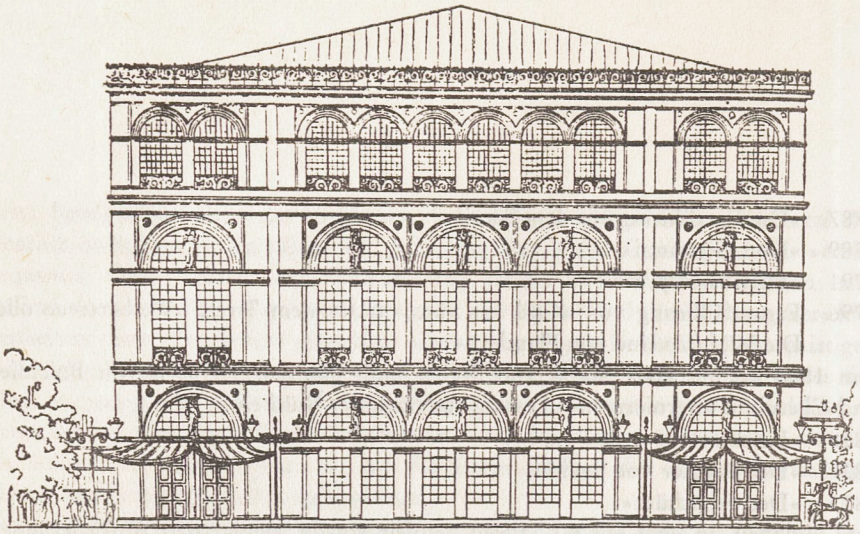
Um 1800 kommt Carl Maria von Weber nach Hamburg. Opern von Boieldieu und Cherubini alternieren mit Lessing- und Schiller-Stücken.

1816 »Fidelio«
1821 »Der Barbier von Sevilla«
1823 »Der Freischütz«.

Der Holzbau, in dem seit 60 Jahren gespielt wurde, genügt den Anforderungen der Zeit nicht mehr. 1822 konstituiert sich daher ein »Aktienverein für den Theaterneubau«, dessen Comitée drei Jahre später an den bedeutenden Architekten Carl Friedrich Schinkel herantritt. Am 16. Mai 1826 findet auf dem Kalkhofe an der Dammtorstraße die Grundsteinlegung des neuen »Stadttheaters«, der heutigen Staatsoper, statt. Es wird nach Schinkels Plänen mit Änderungen von Carl Ludwig Wimmel erbaut. Interessant ist, welche Wünsche an den Architekten gestellt werden: Der Zuschauerraum soll 2000 Personen fassen, die Logen zu geringer Personenzahl abgeteilt, die Bühne selbst aber nur von mittlerer Größe sein, »damit der Aufwand für Direction und Erleuchtung mäßig werde«. Auch im Äußeren soll auf Zurückhaltung Wert gelegt werden, da die Stadt nicht die »Ambitionen einer Fürstenresidenz« damit zeigen wolle. Am 3. Mai 1827 wird das neue Haus mit Goethes »Egmont« und der Musik von Beethoven eröffnet.

Unter welchen Gesichtspunkten auch immer, Hamburgs Oper ist im Gespräch. Jetzt sorgen neue Erscheinungen in verschiedenen Stadtgebieten für das Ausmaß ihrer Wirkung in der breiten Öffentlichkeit. Ein gewisser Chéri Maurice kommt auf die Idee, die Erfolgsstücke an der Dammtorstraße in seinem Theater an der Steinstraße im Hamburger Platt auf die Bühne zu bringen. Angeregt wurde er von dem über hundertjährigen Erfolgs- und Lachschlager »Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber«, einem Singspiel, das für Hamburg dieselbe Bedeutung erlangt wie die »Bettleroper« für London. Die Lustbarkeit gipfelt darin, daß das Publikum vor und auf der Bühne selbst mitspielen darf. »... dat de Hamborger so lacht hebbt, dat sick de Balken im Theoter bogen un man schließlich mitspeelt hett vor Begeisterung« — ein echtes »happening« also. Jener Teufel darf aber aus Sicherheitsgründen nur in der Faschingszeit losgelassen werden. Dies macht sich Chéri Maurice (dem Hamburg im übrigen auch sein Thalia-Theater verdankt) zunutze. Nach dem Erfolg von Aubers Oper »Gustav oder Der Maskenball« 1834 zeigt er schon nach kurzer Zeit im Faschingsmonat Februar an, daß bei ihm dieselbe Oper »als Parodie in drei Abtheilungen mit Gesang, Masken, militärischen Evolutionen, Ballett, gelindem Spektakel etc.« aufgeführt werde. »Gustav oder Der Maskenball« wird in der Steinstraße 150mal aufgeführt, in der Dammtorstraße dagegen nur 80mal.

Wagners Opern eignen sich offenbar besonders gut zur Parodie. Bereits im Jahre der Erstaufführung der »Meistersinger« gibt man in einem Varieté-Theater »Die Meistersinger von St. Pauli« und im Carl-Schultze-Theater »Meister Singer« mit



Schinkels Entwurf 1825: Stein und Glas

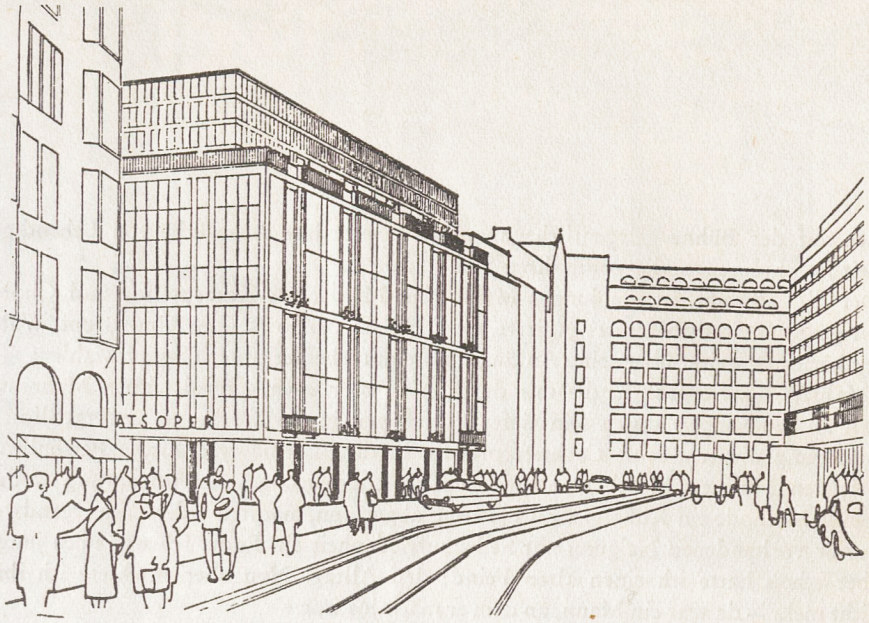
den Szenen »Schuster bleib bei deinen Leisten«, »Hamburg bei Nacht«, »Die neue Traumdeutungsweise« und »Waisengrün«. In den 70er Jahren lösen dann Offenbachs und später die Operetten von Johann Strauss die Opernparodien ab.

Seit in den letzten Tagen der Spielzeit 1845 im Hause an der Dammtorstraße von einer italienischen Operntruppe »Nabucodonosor« gezeigt, dessen Titel mit »Nebukadnezar« und dessen Komponist mit Joseph Verdi angegeben worden war, beeilt man sich, diese erfolgreiche Novität auch mit eigenen Kräften einzustudieren. Diese Aufführung von »Nabucco« ist die erste Eigenproduktion einer Verdi-Oper von einem deutschen Bühnen-Ensemble. Auch »La Traviata« und 1888 »Othello« werden von der Hamburger Oper als erster deutschen Bühne gespielt. Die höchsten Aufführungsziffern aller Verdi-Opern verzeichnen »Der Troubadour« und »La Traviata« vor »Aida« und »Rigoletto«. Verdi hat sein festes Publikum in Hamburg – ebenso wie zehn Jahre später Richard Wagner.

Am 21. März 1844 bringt das Hamburger Stadttheater als erste Bühne nach der Dresdner Uraufführung »Rienzi«. Am Pult: der Komponist. Die Presse konstatiert zwar »imposante Tonmassen, große Energie und Kraft der Instrumentierung, doch einen empfindlichen Mangel an Melodien . . .«, der Erfolg aber ist groß.

Auch andere Komponisten dirigieren in diesen Jahren am Hamburger Opernpult: Friedrich von Flotow, Heinrich Marschner, Albert Lortzing, Conradin Kreutzer und Charles Gounod.

Die Ansprüche des Publikums wie auch des Theaterbetriebes werden größer. Das Haus genügt nicht mehr – die Zeit nach dem gewonnenen Kriege 1870/71 verlangt zudem nach prunkvollerer äußerer Repräsentation. Das Haus wird gründlich renoviert, die Eingänge vermehrt und vergrößert, die Foyers und das Deckengewölbe des Zuschauerraumes erneuert, breitere Sitze eingebaut, Parkett-Logen eingerichtet, eine Säulen-Attika an der Dammtorstraße angebaut, der Zuschauerraum reich in Rot und Gold ausgeschmückt. Alles macht, wie es heißt, »einen brillanten Eindruck«. Das Stadttheater wird am 16. September 1874 unter der Direktion von B. Pollini mit Wagners »Lohengrin« eröffnet. Pollini stellt ein erstklassiges



Webers Entwurf 1952: Stahl und Glas

Ensemble zusammen und ergänzt es durch prominente Gäste. Er veranstaltet interessante Aufführungszyklen, für die ihm jedweder Gedenktag willkommen ist. Mit einem Wagner-Zyklus läßt Pollini seine jeweilige Spielzeit ausklingen.
Pollini setzt als deutsche Erstaufführung »Eugen Onegin« aufs Programm. Er lädt Tschaikowsky ein, Generalprobe und Premiere seiner Oper zu dirigieren. Tschaikowsky kommt, wird aber unpäßlich. So muß ein anderer Dirigent die Leitung übernehmen, der auch bereits die musikalische Einstudierung besorgte. Er heißt Gustav Mahler. Es ist die erste seiner sechs Spielzeiten, die Gustav Mahler als musikalischer Oberleiter in Hamburg wirkt, ehe er dem Ruf nach Wien folgt. Seine Hauptsorge gilt der Pflege der Repertoire-Vorstellungen: die bedeutendsten Opern dirigiert er selbst, oft nach ermüdenden Einzelproben mit einem Sänger oder einer Sängerin, wenn der Spielbetrieb für Ensemble- oder Orchesterproben keine Zeit läßt. Mahlers Vorstellungen eilen seiner Zeit voraus, haben das moderne Musiktheater zum Ziel, bei dem Musik und Szene gleichermaßen glaubhaft darzustellen sind. Welch ein Dorn muß ihm daher eine Regie sein, die in althergebrachten Arrangements steckenbleibt und über die es den folgenden Bericht gibt:
»Nachdem der Regisseur den Damen und Herren des Chores ihre Stellungen zugewiesen hatte, erschien ihm seine Aufgabe erfüllt. Ungern hielt er sich bei Erklärungen auf, gewöhnlich begnügte er sich damit, ›Leben, Herrschaften, Leben!‹ zu rufen und ›Teilnahme an der Handlung‹ zu verlangen. Der Chor bewegte sich sodann, blickte auf die agierenden Solisten hin, zeigte sie sich gegenseitig und verfiel danach wieder in Lethargie, bis ein abermaliger Zuruf oder ein lautes Schnalzen mit Daumen und Zeigefinger seiner Hand einen neuerlichen Ausbruch dramatischer Anteilnahme bei den Chormitgliedern bewirkte. In diesem Schnalzen hatte er es zu besonderer Virtuosität gebracht, und er pflegte sich auch während der Aufführungen um die schauspielerische Belebung von Chorszenen von seinem Platz hinter der Szene aus lautschnalzend zu bemühen. Da er aber keineswegs etwa den Verlauf der Vorstellung mit Aufmerksamkeit verfolgte, sondern oft gedankenlos, während er z. B. einen Witz erzählte, jenen Schnalzlaut produzierte, so ereigneten

sich auf der Bühne gelegentlich ganz ungerechtfertigte Ausbrüche von Lebendigkeit in Chorszenen, die völlig ihren Sinn verloren.«
Der dies schreibt, ist ein junger Mann, den Mahler als Korrepetitor und Chordirigent ans Stadttheater engagierte. Sein Name: Bruno Walter. Und Bruno Walter berichtet weiter über seine Anfängerjahre am Theater unter Gustav Mahler:
»Mahlers Klavierproben, die mir durch seine herrischen, einfallsreichen Mahnungen an die Sänger, durch sein tiefes Eindringen in die Werke zu unvergeßlicher Belehrung dienten, seine Orchesterproben, in denen seine tyrannische Persönlichkeit den Musikern durch eine zwischen Einschüchterung und Anfeuerung wechselnde Methode ein Äußerstes an Leistung abgewann, machten jeder noch irgendwo in mir vorhandenen Neigung zur Selbstzufriedenheit ein Ende. Ich war noch jung, aber schon hatte ich einen alten Feind: den Alltag. Nun aber fürchtete ich ihn nicht mehr – da war ein Mann, an dem er machtlos war.«

Pollini gibt Gastspiele:
1876 29 Vorstellungen im Stadttheater Breslau.
1892 18 Vorstellungen im Covent Garden Opera House und im Drury Lane Theatre, London.

Gustav Mahler dirigiert in London »Fidelio«, »Tannhäuser«, »Tristan und Isolde« und den »Ring des Nibelungen«. Es sind die ersten Wagner-Opern, die das an italienische Operntruppen gewöhnte Londoner Publikum in deutscher Sprache erlebt (»Lohengrin«, »Der fliegende Holländer« und »Die Meistersinger« waren bisher nur in italienischer Sprache aufgeführt worden). Die Pressestimmen lassen sich mit denen der 75 Jahre später erschienenen in New York vergleichen, wohin Rolf Liebermann die gesamte Hamburger Oper zur Eröffnung des neuen Hauses der Metropolitan Opera führte.
1892 London:
»Kein Lob kann zu groß sein für die gestrige Leistung. Das Orchester that Wunder unter der Leitung seines Dirigenten Herrn Mahler.« (»Morning Post«) – »Die Londoner sind einfach ›paff‹ über die Vorstellungen der deutschen Operngesellschaft. Das besonders Bewundernswerthe ist das Zusammenspiel, das man so oft bei der italienischen Oper vermißt.« (»Daily News«).
1967 New York:
»Als Intendant hat Liebermann in Hamburg dasselbe vollbracht wie vor 60 Jahren Mahler in Wien: einen Maßstab gesetzt für Musikalität und künstlerische Einheit.« (»The New Republic«).
Schon in Hamburg hatte Mahler begonnen, an diesem Maßstab zu arbeiten.
Die wichtigsten Ereignisse der folgenden Jahre:
1904 Richard Strauss dirigiert seine »Feuersnot«.
1906 Enrico Caruso singt. Gastdirigenten sind Eugen d'Albert und Arthur Nikisch.
1908 Leo Blech dirigiert die Uraufführung seiner Oper »Versiegelt«.
1910 Otto Klemperer, von Gustav Mahler empfohlen, wird verpflichtet.
1914 Wagners »Parsifal«, Franz Schrekers »Der ferne Klang«.
1926 wird das Zuschauerhaus renoviert, die Oper bekommt ein neues Bühnenhaus mit monumentalen Ausmaßen. Hamburg leistet sich damit die modernste Bühnen-

anlage mit einer hydraulischen Doppelstockbühne und mehreren Podien. Nun kann ein auf der Unterbühne bereits fertig stehendes Bühnenbild in kurzer Zeit über die hinteren Podien gehoben und von dort in die Spielfläche vorgefahren, oder es können Bildteile, die auf der Hinterbühne spielfertig stehen, sogar während der Aufführung in die Spielebene vorgezogen werden. Mit der später ergänzten Drehscheibeneinrichtung erfüllt diese Gesamtanlage noch heute die Anforderungen eines modernen Spielbetriebes.

1926 eröffnet man mit Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg«. Aber auch die stattliche Reihe von Aufführungen moderner Werke wird fortgesetzt:

Hindemiths »Sancta Susanna«, Strawinskys »Geschichte vom Soldaten«, Janáčeks »Jenufa«, Busonis »Doktor Faust«, Krenkes »Jonny spielt auf« und »Das Leben des Orest«.

Karl Böhm übernimmt 1931 die musikalische Leitung des Hauses. Gustaf Gründgens inszeniert Offenbachs »Banditen«.

1934 gibt Karl Böhm die musikalische Leitung ab. Laut Senatsbeschluß heißt das Theater von nun an »Hamburgische Staatsoper«. Dirigenten sind Eugen Jochum und Hans Schmidt-Isserstedt. Bühnenbildner ist Wilhelm Reinking. Caspar Neher entwirft die Ausstattung zu Carl Orffs »Orfeo« und »Carmina burana«.

1955 wird der moderne Glasbau bezogen, der nach der Pracht der Gründerjahre wieder zurückkehrt zu der schlichten Unaufdringlichkeit des Schinkelschen Hauses, wenngleich mit modernen Mitteln.

Dieses geschichtliche Bild bietet 1959 dem neuen Intendanten folgendes Resultat:

1. Die Hamburger Oper ist eine Bürger-Oper. Hamburger Bürger haben sie gegründet, finanziert und ihre Krisen in unbürokratischer Weise überwunden.
2. Es hat schon früh eine Verdi- und Wagner-Pflege gegeben. Manche dieser Opern kamen als Neuheit auf die Hamburger Bühne.
3. Auch zu Beginn unseres Jahrhunderts ist eine bemerkenswert große Zahl an Erstaufführungen über die Hamburger Bühne gegangen.
4. Der Neubeginn nach dem Kriege ist der ungewöhnlichen Initiative nicht nur weiter Kreise der Bevölkerung, sondern auch des gesamten Personals, von den Technikern bis zur Leitung, zu danken.
5. Die »Oper« hat sich unter der Leitung von Günther Rennert zum »Musiktheater« gewandelt. Sie ist ein modernes Instrument geworden, das die Bezeichnung »Spiegel der Gegenwart« verdient. Sie ist ein gut funktionierendes Instrument.
6. Dieses Instrument hat die durch den Krieg unterbrochenen Fühlungnahmen mit dem Ausland nachgeholt — durch Aufführungen ausländischer Werke wie auch durch Reisen zu den internationalen Musikzentren mit dem Hamburger Ensemble. Damit ist die bereits durch Pollini und Gustav Mahler begonnene weltbürgerliche Haltung auf dem Gebiete der Kunst aufgenommen und weitergeführt worden.
7. Heinz Tietjen hat dieses funktionierende Instrument von Günther Rennert über die Interimszeit von drei Jahren bewahrt und konnte es dem neuen Intendanten übergeben.

Zu diesen Gesichtspunkten kommt ein neuer, der wichtig ist: Wie war dieses »Instrument« organisiert? Wer waren die, die es führten?

Oper als Aktiengesellschaft

Die Hamburgische Staatsoper wird seit 1920 in der Rechtsform einer Aktiengesellschaft geführt. Dies ist einmalig im deutschsprachigen Theaterraum. Kein anderes Theater basiert auf einer solchen Verfassung. Doch sie ist nicht neu. Es gibt ein sehr altes Vorbild. Als Händel 1719 in London zum musikalischen Leiter eines Opernunternehmens bestellt wurde, handelte es sich hierbei zwar um eine »Königliche Akademie der Musik« mit dem König als Protektor, aber rechtlich war es ein Aktienunternehmen. Das Grundkapital betrug 10 000,— Pfund. Unter den Anteilnehmern befanden sich Herzöge und Earls, aber auch ebenso viele bürgerliche Namen. Präsident dieser AG war der Herzog von Newcastle, dessen Order an Händel lautete: »Vollmacht für Mr. Hendel zum Engagement von Sängern für die englische Bühne.« Der künstlerische Leiter hatte freie Hand.

In Hamburg ist alleinige Aktionärin die Freie und Hansestadt Hamburg. Das Grundkapital beträgt 50 000,— DM. Gegenstand des Unternehmens ist laut Satzung »unmittelbar und ausschließlich die Förderung der Kunst durch den Betrieb eines Musiktheaters, das den Namen ›Hamburgische Staatsoper‹ führt«.

Nach deutschem Recht sind die drei notwendigen Organe einer AG der Vorstand, der Aufsichtsrat und die Hauptversammlung. Der Vorstand besteht in unserem Fall aus zwei Vorstandsmitgliedern. Dies sind der Intendant und der Staatsoperndirektor. Dem Intendanten steht die gesamte künstlerische Leitung der Hamburgischen Staatsoper zu. Der Staatsoperndirektor ist für die kaufmännische Leitung der Gesellschaft verantwortlich. Der Aufsichtsrat besteht aus zwölf Mitgliedern; davon werden neun Mitglieder auf Vorschlag des Senats durch die Hauptversammlung bestellt und drei Mitglieder nach den Bestimmungen des Betriebsverfassungsgesetzes gewählt. Der Aufsichtsrat wählt einen Vorsitzenden und dessen Stellvertreter. Als Rolf Liebermann sein Amt antrat, war Bürgerschaftspräsident Adolph Schönfelder Vorsitzender des Aufsichtsrates.

Laut Aktiengesetz sind die Vorstandsmitglieder in ihrer Leitung eigenverantwortlich. Maßnahmen der Geschäftsführung können weder dem Aufsichtsrat noch der Hauptversammlung übertragen werden. Daraus folgt, daß diese Organe dem Vorstand grundsätzlich keine Weisungen erteilen dürfen. Allerdings kann in der Satzung festgelegt werden, daß bestimmte Arten von Geschäften nur mit Zustimmung des Aufsichtsrats vorgenommen werden dürfen. Das ist bei der Staatsopern AG der Fall. Herrscht Uneinigkeit zwischen den beiden Vorstandsmitgliedern, entscheidet — laut Geschäftsanweisung des Aufsichtsrates für den Vorstand — der Aufsichtsrat.

1955 ist eines der beiden Vorstandsmitglieder Herbert Paris. Das zweite Mitglied ist Intendant Dr. Günther Rennert, ab 1956 Heinz Tietjen. Es sei bemerkt, daß weder unter der Intendanz von Günther Rennert noch während der drei Jahre zusammen mit Heinz Tietjen, noch während der vierzehnjährigen Zusammenarbeit mit Rolf Liebermann der Fall eingetreten ist, daß wegen Uneinigkeit der beiden Vorstandsmitglieder der Aufsichtsrat angerufen werden mußte. Die klare Aufgabenverteilung zwischen den Organen der AG blieb gewahrt. Der Vorstand verstand die organisatorischen Vorteile, die ihm einen großen Aktionsraum gewährten, zu nutzen. Als Rolf Liebermann kam, brachte Herbert Paris ihm vier Jahre Vorstandserfahrung entgegen.

In den Verhandlungen über die Übernahme der Oper stellte ich dem Kultursenator die Frage nach dem zweiten Vorstandsmitglied der Oper. Wer dies sei, was für ein Mann das sei, und ob ich auf Biegen oder Brechen mit ihm zusammenarbeiten müsse. Daraufhin tat Herr Dr. Biermann-Ratjen seinen berühmten Ausspruch: »Herr Paris ist für Hamburg eine conditio sine qua non. Wenn Sie mit ihm nicht können, brauchen wir gar nicht weiter zu verhandeln, denn Herr Paris bleibt auf alle Fälle.« Da habe ich darum gebeten, Herrn Paris, den ich erst einmal gesehen hatte, kennenzulernen. Ich lud beide Herren zu mir an den Zürich-See, und wir blieben einige Tage zusammen.

Die beiden künftigen Vorstandskollegen waren einander am Premierenabend der »Schule der Frauen« begegnet.

Ich war damals noch beim NDR, und Herr Rennert inszenierte im Frühjahr 1957 meine »Schule der Frauen«. Intendant Tietjen war zu der Zeit gerade abwesend. Als »Pièce de résistance« dieses Hauses gab Herr Paris im Anschluß an die Premiere in der »insel« einen Empfang. Das war die einzige Gelegenheit, bei der wir uns trafen.

Eine Uneinigkeit der beiden Vorstandsmitglieder drohte kurz nachdem Rolf Liebermann das erste Mal ins Haus gekommen war. Er sagte, die »Schule der Frauen« müsse abgesetzt werden, er könne kein Haus führen, in dem er seine eigenen Stücke spielen lasse. »Nur mühsam habe ich ihn überzeugen können«, so Herbert Paris, »daß das Stück einmal sehr gut ging, was für ein modernes Stück ja keineswegs die Regel war, und zum anderen erst einmal durch das Abonnement müsse. Höchst widerwillig und widerstrebend erhielt ich sein Einverständnis, und wir konnten das Stück noch einige Monate im Spielplan halten.«

Es war ein freundlicher Empfang. Rennert hatte das Stück reizend gemacht. Die Besetzung war eine Mixtur aus Salzburg (der Uraufführung) und Hamburg: Rothenberger, Litz, Blankenheim, Hoppe, van Mill, Herrmann. Dirigieren sollte Leopold Ludwig, der dann erkrankte, so daß Albert Bittner die Generalprobe übernehmen mußte — er hat es erstaunlich gut übernommen!

Mit Amtsantritt von Rolf Liebermann wurde »Die Schule der Frauen« abgesetzt. Das »Gerangel« mit seinem Vorstandskollegen war ausgestanden.

An ihre Wahl zum Vorstandsmitglied erinnern sich Rolf Liebermann und Herbert Paris heute nicht ohne Vergnügen, doch auch mit hohem Respekt vor der unbürokratischen und toleranten Handlungsweise der politischen Vertreter der Hansestadt.

Rolf Liebermann:

Meine Nominierung war bereits durch den Senat gegangen. Der Aufsichtsrat kann vorschlagen, dann muß der Senat bestätigen, dann wählt der Aufsichtsrat. Meine Wahl war im Zimmer von Max Brauer im Rathaus. Brauer war nicht mehr im Aufsichtsrat, er war nur Erster Bürgermeister. Aufsichtsratpräsident war Adolph Schönfelder. Aber Brauer war dabei und hat das Präsidium einfach an sich gerissen — die ganze Wahl dauerte fünf Minuten.

Ich wurde hereingeführt. Brauer saß mir gegenüber an der Schmalseite eines langen Tisches, die Herren des Aufsichtsrates links und rechts von mir. »Nun erzählen Sie den Herren einmal, wie Sie sich das denken . . .«, und ich sagte: »Ach, meine

Herren, Sie wissen doch ganz genau, was ich jetzt auch sage, sind nur Worte, denn was sind schon Konzeptionen? Es kann doch nur die Praxis etwas zeigen. Ich habe Ihnen wirklich nichts zu sagen.« Daraufhin Max Brauer: »Gehn Sie raus.« Ich ging ins Vorzimmer. Dies waren die ersten zwei Minuten. Nach einer weiteren Minute öffnete Herr Brauer die Tür: »Kommen Sie wieder herein!« Dann sagte er: »Sie sind jetzt gewählt«, und ich sagte: »Vielen Dank.« Damit war die Sache erledigt. Draußen wartete Herbert Paris auf mich, der mich begleitet hatte.

Herbert Paris:

»31. Mai 1954 in einem Zimmer der Kulturbehörde. Ich wartete, daß ich hereingerufen würde. Da ging die Tür zum Flur auf, und Günther Rennert und Albert Ruch, mein Vorgänger, setzten sich zu mir. Sie meinten, sie wollten mir in dieser dummen Wartezeit ein wenig Gesellschaft leisten. Schließlich wurde ich hereingerufen, und es erging mir wie Herrn Liebermann. Diesmal präsidierte Adolph Schönfelder. Ich hatte etwa zehn Minuten gesprochen, dann sagte er in seiner bekannten Art: »Na, dann ist wohl alles in Ordnung, Herr Paris, dann wollen wir das mal mit Ihnen machen«, und die Herren des Aufsichtsrates packten ihre Aktentaschen ein. Da fiel mir etwas ein, und ich sagte: »Herr Präsident, Sie haben drei ganz wichtige Fragen nicht an mich gerichtet.« Alle Herren setzten sich wieder und öffneten wieder ihre Aktentaschen. »Was wäre denn das?«, fragte Herr Schönfelder. »Herr Präsident, Sie haben mich erstens nicht gefragt, ob ich entnazifiziert bin. Zweitens haben Sie mich nicht gefragt, welcher Partei ich angehöre, und drittens nicht, welcher Konfession ich angehöre.« Die Herren packten ihre Mappen wieder zusammen. Und Adolph Schönfelder sagte: »Die beiden letzten Punkte interessieren hier in Hamburg wohl nicht, und wegen der Entnazifizierung müssen Sie mit Herrn Siemssen sprechen . . .«

Herbert Paris

Seine Wiege stand in Braunschweig. Seine Eltern waren Schauspieler. Der Vater Casimir stand bis 1922 im Altonaer Stadttheater auf der Bühne, einem Theater, das zu Preußen gehörte, damals aber unter gemeinsamer Leitung mit dem Hamburger Stadttheater in der Dammtorstraße stand. »Ich habe meinen Vater noch als Peer Gynt auf der Bühne gesehen.« Auch von der Mutter kam Theaterblut in die Familie. Ihr Vater, Paul Prill, war Anfang der neunziger Jahre am Stadttheater Kapellmeister. Sein Kollege war Wilhelm Kienzl, der später mit seinem »Evangelimann« die Gemüter der Zeit rührte. Paul Prill hatte zwei Brüder: Emil machte sich einen Namen als Flötist, Karl wurde 1. Konzertmeister bei den Wiener Philharmonikern. Paul und Karl müssen also unter Gustav Mahler gewirkt haben, Paul in Hamburg, Karl hernach in Wien. – Herbert Paris sollte dann Theater und Musik verbinden: Er wurde Vorstandsmitglied der Hamburgischen Staatsoper AG und gleichzeitig kaufmännischer Direktor des Philharmonischen Staatsorchesters.
Zunächst begann er, wie der Vater, beim Schauspiel. Er nahm Schauspielunterricht, stand in kleineren Rollen auf den Brettern. Vorsichtshalber entschied er sich in den Jahren der Wirtschaftskrise 1930 aber für eine kaufmännische Ausbildung im Bank- und Versicherungsfach. Im Krieg leitete er als Marine-Offizier eine eigene Soldaten-Bühne. 1945 gründete er in Norderney »Die Junge Bühne«, die sich später mit den »Ostfriesischen Kammerspielen« zur »Ostfriesischen Landesbühne« mit dem Sitz in Leer verband. Hieraus entstand die vom Land Niedersachsen subventionierte »Landesbühne Niedersachsen-Nord« in Wilhelmshaven, deren Intendant Herbert Paris zehn Jahre lang war und die ihn zu ihrem 20jährigen Jubiläum zum Ehrenmitglied ernannte. »Er steht am Beginn der zwei Jahrzehnte Nachkriegstheater in Wilhelmshaven und im Nordsee-Küstenraum als ein Mann der Form, des Maßes und der Ordnung ebenso wie der Verwandlung der Inhalte«, heißt es in der Laudatio. »Die Klarheit, Bestimmtheit und Großlinigkeit seines Theaterdenkens prägten unser Institut, und der Spielplan trug damals bereits den Stempel eines nicht nur mutigen (das sind heute bei uns im Westen alle), sondern auch klugen Bühnenleiters, der sein Metier souverän beherrscht.«
Seit 1930 war sein Vorgänger im Amt Albert Ruch gewesen. Auch er ein vorzüglicher Organisator, Initiator des Kohle-Kunst-Austausches mit Recklinghausen und damit indirekt der Ruhrfestspiele. Unter ihm wurden die ersten Gastspiele der Nachkriegszeit organisiert, 1950 und 1951 in Dublin, 1951 und 1952 bei den Berliner Festwochen, beim Edinburgh Festival und 1955 in Paris am Théâtre des Champs Elysées. Solche Gastspiele sind immer ein Risiko. Wie werden die Gastgeber die in der fremden Sprache gesungenen Aufführungen des gastierenden Ensembles aufnehmen? Werden sie verstehen, was Werk und Inszenierung mit dieser Aufführung sagen wollen? Wird das Gastspiel genügend Interesse finden? Gibt es noch politische Reserven gegenüber dem Land, das die gastierende Bühne repräsentiert?
Die ersten Gastspiele Günther Rennerts fielen auf fruchtbaren Boden, auch jenseits des Kanals. In Paris aber, wo die Theaterverhältnisse für das Land spezifische sind, hatte man weniger Glück gehabt – zumindest finanziell. Dieses Gastspiel erforderte einen nachträglichen Zuschuß von ca. 90 000,– DM.
Es verwundert daher nicht, daß Aufsichtsratspräsident Schönfelder vor Antritt der zweiten Reise nach Edinburgh, 1956, diesmal mit Herbert Paris, ihn ermahnte:

»Junger Mann, wenn auch Sie mit einer Pleite zurückkommen, dann bleiben Sie am besten gleich dort!« Aber Herbert Paris hatte neben allen nötigen Fähigkeiten zur genauen Kalkulation und guten Organisation auch Glück: alle Gastspiele, die während seiner 18½jährigen Amtszeit unter seiner Leitung abgeschlossen wurden, konnten ohne finanzielles Manko durchgeführt werden. Nach dem 13tägigen Amerika-Gastspiel konnte man sogar von dem bewilligten Zuschuß von 2 Millionen DM infolge günstiger Umstände 750 000,– DM zurückgeben.
Noch während dieses Gastspiels, im juliheißen New York, wurden die Verträge für dreizehn Fernsehaufzeichnungen von Inszenierungen aus dem Repertoire der Staatsoper vorbereitet und größtenteils mit den betreffenden Sängern und Sängerinnen, die ja fast alle anwesend waren, abgeschlossen. Da man sich hiermit auf Neuland begab – es war die erste Serie von Fernseh-Opern dieses Umfanges –, mußten zunächst einmal die Grundlagen für Verträge zwischen den beteiligten Anstalten und den Mitgliedern des Hauses geschaffen werden. Die Erarbeitung dieser Grundlagen, die für die ganze Serie zu gelten hatten, war im wesentlichen zu verantworten von Herbert Paris.
Auch auf dem Gebiete der Schallplatteneinspielungen, bei denen die Staatsoper den Aufnahme-Firmen die fertige Produktion lieferte, beging man Neuland. Das Theater wurde finanziell beteiligt. Wie und auf welcher rechtlichen Grundlage, enthielten die Verträge, die wiederum das Werk von Herbert Paris waren.
Herbert Paris hat ein großes Haus mit drei Intendanten viele Jahre geführt. Den vierten Intendanten hat er noch in sein Amt einweisen können. Die vielen Erfahrungen, die nicht unwesentlich auch das Orchester mit einbeziehen, das ein eigener Rechtsträger ist, haben ihn zu einem gefragten Experten in der deutschsprachigen Theaterlandschaft werden lassen. Zahlreiche Theater, aber auch Landesministerien und Stadtverwaltungen forderten von ihm Gutachten an, wenn es darum ging, die Betriebsform eines Theaters zu verbessern oder die Frage zu prüfen, ob in einem dicht besetzten Theatergebiet möglicherweise zwei oder mehr Theater zusammengelegt werden sollten.
Ein anderes Interessenfeld, auf dem die Sachkunde von Herbert Paris fruchtbare Wirkung fand, ist der Deutsche Bühnenverein. Hier versah er in über 25jähriger Tätigkeit mehrere Funktionen in Ausschüssen für Tarife, Urheberrecht, Werbung, Rundfunk- und Fernsehen u. a. Er war lange Jahre Vorsitzender des Landesverbandes Nordwest und Beisitzer beim Bühnenoberschiedsgericht. Auch der Verwaltungsrat der Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen zählt ihn zu seinen Mitgliedern.
1965 und 1966 war Herbert Paris Geschäftsführer der Berliner Festwochen.
Man versteht, warum dieser Mann die »conditio sine qua non« Hamburgs für jeden Opernintendanten ist. Als Rolf Liebermann berufen worden war und seinen Vorgänger Heinz Tietjen darum bat, für den Rest von dessen Amtszeit in seinem Papierkorb sitzen zu dürfen, um zuzuhören, antwortete dieser: »Es ist zu spät, als daß ich Ihnen erklären könnte, warum Sie dreihundertmal Nein und dreimal Ja sagen müssen; hören Sie auf Paris!«
Das tat der neue Intendant. Und er ist nicht schlecht dabei gefahren. Die Ergebnisse seiner Ägide, in der er sich als »Primus unter Paris« fühlte, beweisen es.

Leopold Ludwig

Generalmusikdirektor war Leopold Ludwig. Er war es schon seit 1951, also seit acht Jahren, als Rolf Liebermann kam, und er ist es noch elf Jahre, bis 1970, geblieben. Zwei weitere Jahre blieb er dem Hause dann noch verbunden, ehe er aus Gesundheitsgründen seinen Vertrag löste.

Leopold Ludwig bestimmte den Herzschlag vieler Einstudierungen und Aufführungen. Er war mit Leidenschaft und Humor Theaterkapellmeister, hingebend und mitreißend zugleich. Er reagierte mit dem Herzen, empfand Traurigkeiten anderer wie seine eigenen und ließ sie eingehen in die Musik, in der er Bühne und Orchester gleichermaßen zu vereinen wußte. Dieses Zueinanderführen geschah auf sehr »einfache« Weise: aus den Empfindungen heraus, mit denen er die Musik erfaßte, und durch die Intensität, mit der er sie vermittelte. Man kann nicht sagen, daß seine Zeichengebung immer besonders deutlich war. Und doch haben ihn die, die unter ihm gesungen und gespielt haben, immer verstanden. Er besaß die Gabe, Impulse unmittelbar zu übertragen.

Kammersängerin Clara Ebers weiß davon zu berichten: »In der ›Arabella‹-Inszenierung war es in der Szene ›Und du sollst mein Gebieter sein‹ für mich und den Mandryka unmöglich, Ludwig am Pult zu sehen. Also: kein Zeichen zu erkennen. Und doch waren wir immer zusammen. Bei ihm entwickelte sich ein Stück so logisch und blieb so sehr in einer Stimmung, daß man nie eine Extravaganz zu fürchten brauchte. Ähnlich war das in ›Die Frau ohne Schatten‹. Ich hatte die Premiere nicht gesungen, auch die Proben nicht mitgemacht, da ich die Partie gleichzeitig in Berlin übernommen hatte. Ich trat also erst in der dritten oder vierten Wiederholung auf. Und da ist die Szene am Brunnen, die wundervolle Arie mit dem Cello-Solo. In der Inszenierung war es so, daß ich um den Brunnen herumzugehen hatte, unmöglich also, am Anfang den Dirigenten zu erspähen. Ich wußte also nicht, was er schlagen würde, Ganze oder Halbe. Aber ich habe gespürt, wie er es machen würde, denn alles war so folgerichtig und atmosphärisch, daß nur e i n e Möglichkeit bestand. Dieses Gefühl, d'accord zu sein, hat mich bei Ludwig nie betrogen.«

Für das Betriebsklima des Hauses war sein Humor von unschätzbarem Wert. Er konnte so von Herzen lachen, daß selbst eine hochexplosive Atmosphäre dadurch plötzlich entspannt und verwandelt wurde.

Günther Rennert, der ihn kurz nach seiner eigenen Nominierung von Berlin nach Hamburg geholt und zahlreiche Neueinstudierungen mit ihm erarbeitet hat, berichtet: »Wir arbeiteten an einer Uraufführung von Krenek. ›Pallas Athene weint‹ hieß das traurige Stück. Es war schwer und knifflig für alle Beteiligten. Orchesterprobe, Ludwig am Pult, ich als Regisseur auf der Bühne. Beide werkelten und wühlten wir, um dieses hartleibige Stück aus der Taufe zu heben. Es drehte sich um Kürzungen, Tempofragen etc. kurz: ein Dialog zwischen Regisseur und Dirigent, von der Rampe zum Pult über das Orchester hinweg, entspann sich zu wiederholten Malen. Wir konnten uns nicht einigen, es kriselte bedenklich. Nach und nach verstummte das Orchester, alle lauschten gespannt dem durchaus gereizten Wortwechsel zwischen Regisseur und Dirigent. Das Orchester, an gelegentliche Florette dieser Art gewöhnt, argwöhnte und hoffte schon: diesmal muß es endlich einmal coram publico zum offenen Krach der beiden Dickköpfe kommen. Ein

spannendes Duell trieb seiner Explosion zu. Da — im letzten Moment — beugte Ludwig sich zu der schadenfroh grinsenden Menge der Musiker und sagte: ›Meine Herren, freuen Sie sich nicht zu früh, es wird nichts!‹ Der drohende Krach wandelte sich in ein allgemeines Gelächter.«

»Es fällt schwer, im Überblick über die fünfziger Jahre die Arbeit Leopold Ludwigs von der Günther Rennerts zu trennen«, schreibt Bernd W. Weßling in seinem Buch über Leopold Ludwig, dem diese Episoden entnommen sind. »Es war ein so bemerkenswertes Hand-in-Hand-Wirken, bei all der Gegensätzlichkeit ihrer Naturen, wie es bis heute in der deutschen Operngeschichte beispiellos ist.«

Leopold Ludwig war schon vier Jahre im Amt, als Herbert Paris nach Hamburg kam. »Die Zusammenarbeit mit ihm in den vielen Fragen, die die Leitung eines großen Opernhauses aufwirft, war nicht ohne Probleme gewesen, aber diese wurden stets im Geiste der Fairneß und der positiven Wertung der Meinungen des anderen gelöst«, bemerkt Herbert Paris. »Schon ein Jahr nach meinem Dienstantritt — 1956 — waren wir fast vier Wochen in Edinburgh. Nachdem alle Premieren geboren waren, hatten wir Zeit für Geselligkeit und fröhliche Abende. Und da lernte ich Leopold Ludwigs herrlichen Humor kennen, die Stunden, in denen er, völlig gelöst, herzlich lachen kann wie kaum ein anderer, und in denen er am Flügel auch die leichte Muse charmant interpretiert.

Einige Jahre später gastierten wir in Kopenhagen. Zum ersten Mal nach dem Kriege nahm die Königliche Familie an einer Veranstaltung eines deutschen Ensembles teil. Ein Empfang durch den König nach dem Gastspiel war noch nicht vorgesehen. Ludwig dirigierte einen sehr guten ›Tristan‹, den der dänische König, selbst ein ausgezeichneter Dirigent, mit der Partitur auf dem Schoß und einer Taschenlampe in der Hand, laufend verfolgte. Am Ende der Vorstellung wurden das ganze Protokoll, aber auch alle politischen Reminiszenzen über den Haufen geworfen, als mein dänischer Kollege gelaufen kam und atemlos sagte, daß Leopold Ludwig und ich sofort zum König kommen sollten. Wir trafen die ganze königliche Familie an. Nach einer kurzen Vorstellung begann zwischen dem König und Leopold Ludwig ein Gespräch unter Fachleuten. ›Warum haben Sie die Stelle so genommen?‹ fragte der König. Oder: ›Hören Sie, hier war aber etwas los!‹ Und Leopold Ludwig sagte mit schönstem Charme: ›Majestät, die Stelle ist aber auch besonders schwer!‹«

Darüber, wie derartiges von der Bühne her empfunden wurde, berichten Clara Ebers und Toni Blankenheim. »In einer ›Rosenkavalier‹-Aufführung — ich sang die Marschallin — schmiß ich an einer Stelle. Das wurde mir blitzschnell bewußt, und ich war längst wieder ›drin‹, als Ludwig ein Zeichen geben wollte. Darüber mußte er furchtbar lachen. Mir ging's nicht anders, ich mußte mich vom Publikum wegdrehen. — Natürlich gab's nicht immer Hochstimmung. Bei den Proben konnte er bisweilen recht unwirsch und deutlich werden, wenn's auf der Bühne nicht nach seinem Geschmack herging. Das beweist aber nur, wie urmusikalisch er ist. Es entgeht ihm nichts, und er ist nicht zufrieden, wenn er nicht die Vollendung hört.«

Auch Toni Blankenheim passierte einmal ein »Schmiß«: »Ludwig war ›unten‹ sehr beschäftigt, dennoch spürte ich so etwas wie Wohlwollen von ihm zu mir ausstrahlen. Da passierte es mir dann: Ich schmiß! Er fand Zeit zu einem erstaunt-ärger-

lichen Gesicht, zu einer fragenden Handbewegung (Handfläche nach oben: Was ist?). Ich war sauer, richtig sauer. Meinen vorwurfsvollen Blick nach der Vorstellung honorierte er mit der kurzen Bemerkung: ›Von Ihnen kann ich verlangen, daß Sie keine Fehler machen!‹ Die Schadenfreude bekam ich gratis, sie spielte in allen Falten seines amüsierten Gesichtes.«

Zu dem Intendantenwechsel, der 1959 stattfand, meint Ludwig rückblickend: »Nach dem Interregnum von Tietjen kam ein Mann auf den Intendantenthron, den die wenigsten erwartet hatten. Es war Rolf Liebermann, der bisherige Hauptabteilungsleiter für Musik des Norddeutschen Rundfunks. Ich persönlich wunderte mich vor allem, daß ein so vielseitiger Komponist, der so hervorragende Aufführungsmöglichkeiten für seine Opern und so glänzende Aufführungsplätze wie Salzburg gefunden hatte, plötzlich dem Schöpferischen Lebewohl sagen wollte, denn für mich war es klar, daß sich diese beiden Dinge — Leitung des Opernbetriebes und Kompositionsprozeß — nicht vertragen können. Aber sicher hat Liebermann dieser Einladung nicht spontan Folge geleistet, sondern die Dinge wohlweislich überlegt. Jedenfalls ist mit ihm ein für Deutschland ganz neuer Intendanten-Typ aufgetreten.

Nach einiger Zeit des Abtastens und Kennenlernens hat sich zwischen ihm, Herrn Paris und mir ein hervorragender Kontakt eingestellt. Und im Verlauf der vielen Jahre sind aus dieser Gelöstheit, die schon vorher zwischen Rennert, Paris und mir bestand, auch unter Liebermann Arbeitsbedingungen geschaffen worden, wie man sie sich nur wünschen kann.«

Rolf Liebermann über Leopold Ludwig:

Leopold Ludwig begann seine Tätigkeit an der Hamburgischen Staatsoper am 15. Septmber 1951 mit der Premiere von »Fidelio«. Seit dieser Zeit hat er über 1200 Vorstellungen dirigiert und in 19 Spielzeiten 64 Premieren vorbereitet. Dies sind trockene Zahlen, aber diese Zahlen sind für einen Dirigenten, um den sich San Francisco genau so bemühte wie Wien oder die Met, ungewöhnlich, unzeitgemäß, unwahrscheinlich. Im Durchschnitt dirigierte Ludwig in jeder Spielzeit 60 Aufführungen und 3 Premieren. Erweitert man die Statistik, indem man sie im Hinblick auf die gespielten Werke analysiert, so entdeckt man Ludwigs riesige künstlerische Spannweite. Es zeichnet sich zwar deutlich als Schwerpunkt eine Vorliebe für Wagner und Strauss ab, gleich dahinter aber stehen beachtlich viele Werke zeitgenössischer Autoren: Berg, Blacher, Blomdahl, Britten, Dallapiccola, von Einem, Egk, Henze, Hindemith, Honegger, Klebe, Krenek, Strawinsky, Werle. Aber auch Weber und Smetana, Verdi, Puccini, Monteverdi, Janáček und Händel, kurz: das ganze Repertoire unserer dreihundertjährigen Operngeschichte, interpretierte er mit der gleichen, für ihn so typischen musikantischen Leidenschaft und Intensität, mit der ihm eigenen, nicht minder charakteristischen Vorliebe für extreme Tempi und extreme Dynamik.

Leopold Ludwig war von uns allen am längsten in einer leitenden Stellung in unserem Hause. Er war — so erstaunlich dies im Zeitalter der »Schlafwagendirigenten« ist — das kontinuierliche Element der Hamburgischen Staatsoper nach dem Kriege. Der Aufbau des Repertoires, die Pflege des zeitgenössischen Musiktheaters und der Komponisten unserer Epoche sind mit sein Werk.

Regisseure, Bühnenbildner, Dirigenten

Zehn Jahre hatte ein Regie-Intendant die Hamburger Oper geführt, drei Jahre ein Intendant, der auch dirigierte. Rolf Liebermann, der Komponist versagte sich beides. Er wollte weder dirigieren noch inszenieren, sondern sich ganz nur der Sache Theater widmen. In seine erste Spielzeit übernahm er ein Repertoire von 42 Opern, davon 15 Rennert-Inszenierungen. Dies war ein Kapital, das er zu schätzen wußte und mit dem er zu arbeiten verstand. Doch es bedeutete zugleich, die Funktion des Regisseurs in seinem Intendanten-Vorgänger zu ersetzen. Zunächst einmal sicherte Liebermann sich seinen Amtsvorgänger für so viele Regie-Aufgaben, wie es dessen Zeit nur zuließ. Insgesamt hat Günther Rennert in den 14 Jahren der Liebermann-Intendanz 15 Neuinszenierungen und drei Wiederaufnahmen durchgeführt. Außerdem kamen in den ersten Jahren die Regisseure Joachim Herz aus Leipzig, Walter Felsenstein aus Ost-Berlin, Oskar Wälterlin aus Zürich, George Balanchine aus New York (für drei Operninszenierungen mit großen Balletten). Aber es kamen auch Wieland Wagner, Helmut Käutner, Leopold Lindtberg (für große Chor-Opern, davon drei nach biblischen Stoffen), Oscar Fritz Schuh. Später inszenierten: Gian-Carlo Menotti zwei eigene Opern und »Rake's Progress«, Egon Monk fünf moderne Stücke sowie »Boris Godunow«, Rudolf Steinboeck vier Strauss-Opern nach Konversationsstücken von Hofmannsthal und Zweig. Joachim Hess vier Spielopern und ein modernes Stück, John Dexter fünf große Choropern, August Everding »Hamlet« und »Salome«, Tito Capobianco »Julius Caesar« und Peter Ustinov »Die Zauberflöte«. Marcel Marceau kreierte sein Melodram »Candide«, Mauricio Kagel seine szenische Komposition »Staatstheater«.

»Auf einem Wochenspielplan der Hamburgischen Staatsoper konnte man vor kurzem dicht nebeneinander die Namen von vier berühmten Regisseuren lesen: Wieland Wagner, mit seines Großvaters ›Tristan‹; Oskar Wälterlin, mit Monteverdis ›Krönung der Poppea‹; Günther Rennert, mit Blomdahls ›Aniara‹; Walter Felsenstein, mit Verdis ›Traviata‹. Viermal innerhalb einer Woche gab es in dem Haus an der Dammtorstraße Oper als großes Regietheater. Viermal beanspruchte die szenische Gestaltung musikalischer Werke in erster Linie das Interesse der Theaterbesucher. Man spendete den Sängern und den Dirigenten herzlichen Beifall; man fand ihre Leistungen den Ansprüchen einer Weltstadtoper durchaus angemessen; aber man diskutierte die Inszenierungen.

Man sieht also: Regie wird in der Hamburger Oper sehr groß geschrieben. Das ist keine Marotte eines Intendanten, der seinem Theater Attraktionen sichern möchte. Regisseure sind die Repräsentanten einer Wandlung, die mit dem Theater von heute vorgeht und der sich auch die Oper nicht mehr entziehen kann – der Wandlung, die dem Theater von einer wissend gewordenen Zeit auferlegt wird.« (K. K. Ruppel in »Neue Zürcher Zeitung«, Febr. 1960).

Meine erste Reise im Dienste der Staatsoper – ich war als Intendant noch gar nicht im Amt – war zu Walter Felsenstein nach Ost-Berlin. D. h., ich traf ihn in West-Berlin, wo er damals wohnte. Ich wollte ihn davon überzeugen, daß er auch einmal etwas bei uns tun müßte, und nicht nur in seinem Theater; daß er sich auch einmal der westdeutschen Öffentlichkeit stellen sollte, nachdem man ja nur Legendäres über seine ostberliner Tätigkeit kannte. Er sagte schließlich zu, und so wurde Hamburg das erste Haus, wohin er – nach dem Kriege – aus seiner Fuchshöhle

kam. Er inszenierte »La Traviata«. Es endete mit einem unvorstellbaren Triumph. Diese »Traviata« war fabelhaft, war wunderbar, die schönste, die ich je sah. Während der Proben war Felsenstein furchtbar deprimiert. Er hatte dauernd das Gefühl, er könne nicht Regie führen, sei unbegabt, und es sei zu wenig Zeit. Er probt ja monatelang. Wir mieteten ihm, da wir die Bühne vormittags nicht so lange entbehren konnten, einen Saal außerhalb des Theaters und vergaßen die Sänger, mit denen er arbeitete. Er arbeitete Tag und Nacht. Jeden Sonntag war er bei mir zum Essen in der Baron-Vogt-Straße und konnte sich ausweinen. Ich nahm das nicht so ganz ernst und mußte immer lachen, was ihn ganz irritierte. »Wie können Sie über mich lachen? Es ist mir unbegreiflich, wie man so reagieren kann! Ich meine es bitterernst und habe gar nicht so viel Humor, wie Sie meinen!« Er war etwas bitter, sehr traurig und deprimiert. Dann kam durch ihn diese himmlische Aufführung zustande, die die Krönung meiner ersten Spielzeit war.

»Felsenstein hat in Hamburg Verdis ›Traviata‹ inszeniert, wie man sie noch nie gesehen hat. Aus dem Inbegriff einer lyrischen Belcanto-Oper ist eine Liebestragödie von elementarer, schmerzlicher Leidenschaft vor dem scharf zeitkritisch gesehenen Hintergrund der Belle Epoque geworden. Man müßte bis ins Detail beschreiben, was die Regie aus jeder einzelnen Chorfigur gemacht hat, um die faszinierende Treffsicherheit dieses Zeitbildes zu kennzeichnen, das sich jeder Karikierung enthält und in seiner schonungslosen Wirklichkeitstreue doch entlarvender ist als jede polemische Verzerrung.« (K. H. Ruppel in »Neue Zürcher Zeitung«, Febr. 1960).

Als ich Strawinskys »Rake's Progress« herausbringen wollte — für Amerika, wo wir 1967 mit einem ausschließlich moderen Programm gastierten —, dachte ich an Gian-Carlo Menotti als Regisseur. Ingmar Bergman, mit dem ich viele Jahre lang zuerst über die »Zauberflöte«, dann über den »Rake« verhandelt hatte, hatte endgültig abgesagt. Also Menotti. Aber er und Strawinsky waren völlig zerstritten. Was tun? Ich sprach in New York mit Strawinsky: »Ich halte Menotti für einen der besten Regisseure der Welt. Ich kenne von ihm nur erstklassige Inszenierungen. Er hat auch das Artifizielle, das man für ›Rake's Progress‹ braucht. Hätten Sie etwas dagegen, wenn ich Menotti frage? Ich weiß, wie Sie zu ihm als Komponisten stehen, ich weiß, was Sie gegen ihn publiziert haben. Aber als Regisseur hat das ja mit seiner Kompositionstätigkeit nichts zu tun. Würden Sie ihn akzeptieren?« Strawinsky lachte: »Das müssen Sie mal versuchen, den habe ich so entsetzlich angegriffen ... Aber ich bin ganz mit Ihnen einer Meinung. Menotti ist ein großartiger Regisseur. Doch er wird es nicht tun. Nun — grüßen Sie ihn von mir, und wenn er bereit sei, den ›Rake‹ zu inszenieren, dann wäre ich bereit, eines seiner Stücke zu dirigieren.« Darauf ich: »Ob ich ihm das sage, weiß ich nicht, aber ich werde ihm mitteilen, daß Sie sehr begeistert davon wären.«

Drei Stunden später traf ich beim Nachtessen Menotti und fragte: »Wollen Sie nicht bei mir ›Rake's Progress‹ inszenieren?« Daraufhin lachte er: »Können Sie sich vorstellen, wie sich Strawinsky darüber ärgern würde? Das ist vollkommen ausgeschlossen, so wie wir zueinander stehen!« Ich sagte: »Im Gegenteil, Strawinsky läßt Ihnen ausrichten, daß er ganz ungeheuer davon begeistert wäre, wenn Sie das tun würden. Außerdem wäre es eine sehr elegante Lösung, das Kriegsbeil

zu begraben, und von Ihnen aus zugleich eine hommage an den großen Meister, die ihm große Freude machen würde. Man sollte doch alles, was Komponisten untereinander so hin und wieder von sich geben, vergessen und einfach nur die Tatsache nehmen, daß Sie der ideale Regisseur wären für ›Rake's Progress‹, weil Sie diese Welt beherrschen, weil Sie diese artifizielle Ausgangssituation wunderbar interpretieren könnten.« Im Laufe des Abends und unter mehreren Whiskys begann er, sich mit dieser Idee, die ihn mehr erheiterte als erschreckte, zu befreunden. Um 1 Uhr morgens schieden wir mit der Abmachung, daß er es tun werde. Ich rief am nächsten Morgen Strawinsky an und sagte ihm, es sei in Ordnung, Menotti mache den »Rake«. Darauf er: »Das ist doch nicht wahr!« Ich: »Doch, es ist wahr!« Er: »Das finde ich fabelhaft!« Und so war die Sache dann bereinigt, und Menotti kam und inszenierte.

In Amerika war dieses Stück früher immer durchgefallen. Erst als wir es in dieser merkwürdigen und ungeheuer richtigen Inszenierung von Menotti brachten, wurde es auch in New York ein Erfolg. Leider hat Strawinsky diese Inszenierung nie gesehen, weder in Hamburg noch in New York. Als wir mit unserem Theater an der Met gastierten, war er krank in seinem Haus in Kalifornien.

Auch John Dexter und Peter Ustinov konnte ich in New York als Regisseure verpflichten.

Während unseres Gastspiels war an einem Vormittag nebenan im Beaumont-Theatre — das ist das Schauspiel des Lincoln-Center — die Generalprobe eines Stückes von Peter Ustinov. Ich wollte es gern sehen und bat um Eintritt in die Generalprobe. Dort waren einerseits Peter Ustinov als Autor und andererseits John Dexter, der die Uraufführung inszenierte. Mit Dexter hatte ich schon korrespondiert, nachdem ich seinen »Othello« mit Laurence Olivier in London gesehen hatte und von dieser Aufführung so begeistert gewesen war. Ich schrieb damals Herrn Dexter mehrere Briefe, ans Old Vic, an Royal Court, dann ans Royal Shakespeare und schließlich nach Amerika. Er antwortete jedesmal: »Ja, sehr interessant . . . habe noch nie Oper gemacht . . . es interessiert mich schon . . ich weiß nicht . . .« und so ähnlich. Es verlief immer im Sand. Als ich nun plötzlich hörte, Dexter inszeniere Ustinov, ließ ich mir die Möglichkeit, endlich mit ihm selber zu reden, nicht entgehen. Nach dieser Generalprobe haben wir zusammen Dinner gehabt, er, Ustinov und ich, und es brach sogleich die große Liebe aus. Es war überhaupt keine Schwierigkeit mehr, mit Dexter über Oper zu reden. Am Ende hatte ich gleich zwei Regisseure: Ustinov für die »Zauerflöte« und Dexter für die »Sizilianische Vesper«, beide beim gleichen Essen.

Ustinov fragte ich: »Hast du Mut, die ›Zauberflöte‹ zu machen? Es ist ja eine Mutfrage.« Darauf er: »Es ist überhaupt keine Mutfrage, sondern ein himmlisches Vergnügen. Man braucht nur Naivität, Liebe zu Mozart, zum Märchen . . .« Er hatte also keine Angst und sollte auch den Papageno singen. Wir haben alle Papageno-Solonummern mit ihm auf Tonband aufgenommen und ihm nachher vorgespielt. Leider hatte er dann einen Film und daher einfach keine Zeit mehr, die Ensembles zu lernen. Er sollte den Papageno nicht auf der Bühne singen, sondern in unserer Fernseh-Einspielung. Dies scheiterte dann. Er hatte auch immer Angst, daß er die Stimme nicht halten kann und daß es schief gehen könnte. Er besaß

eben doch sehr viel Ehrfurcht vor Mozart. Obschon ich ihm gesagt hatte, es sei keine Gefahr, denn der Papageno sei eigentlich keine Gesangsrolle gewesen von vornherein, sondern sei erst eine geworden. Damals wurde sie von einem Wurschtel dargestellt, und man hat gar keine Gesangsansprüche gestellt.

Unter den Bühnenbildnern war Caspar Neher, der dem Hause während der Nachkriegszeit so eng verbunden gewesen war. Er entwarf noch das Bühnenbild zu »Jephta«. Für »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« konnten seine Entwürfe und Skizzen zur Leipziger Uraufführung 1932 zugrunde gelegt werden. Neher starb 1962. Seine hinterlassenen Skizzen zu Nestroys »Der Zerrissene« wurden für die Uraufführung dieser Oper verwendet. Der Ausstattungsleiter Alfred Siercke schuf danach Bühnenbild und Kostüme. Siercke selbst entwarf die Ausstattungen für 13 Neuinszenierungen und führte Regie zur »Entführung aus dem Serail«. Und Helmut Jürgens, in Hamburg u. a. bereits durch »Wozzeck« und den »Ring des Nibelungen« bekannt, entwarf die Ausstattung für »Ein Sommernachtstraum«. Er starb 1963. Seine Ausstattung zu Carl Orffs »Die Kluge« wurde später übernommen. Teo Otto schuf bis zu seinem Tode 1968 das Bühnenbild für zehn Inszenierungen; Wilhelm Reinking, der in den dreißiger Jahren Chefbühnenbildner in Hamburg gewesen war, entwarf die Ausstattung für zwei klassische Opern. Von der jüngeren Generation kamen Filippo Sanjust für drei Opern, Max Röthlisberger, Ekkehard Grübler (zwei Ballette, ein modernes Werk, drei Strauss-Opern), Toni Businger (»Hamlet«, »Salome«), Jürgen Rose (»Lucia di Lammermoor«), Jürgen Zimmermann (»Barbier von Sevilla«) und Helmut Kirchhoff für zwei Spielopern. Wesentliche Akzente aus den Bereichen der bildenden Kunst setzten in ihren Bühnenausstattungen Max Bill (»Zwischenfälle bei einer Notlandung«), Mario Chiari (»The Rake's Progress«) und Josef Svoboda (mit den Kuben-Projektionen zur »Reise«, der Treppen-Architektonik zu »I Vespri siciliani« und »Tannhäuser«; ferner entwarf er »Aus einem Totenhaus« und »Boris Godunow«).

Für die musikalischen Einstudierungen konnte sich der neue Intendant in erster Linie auf Leopold Ludwig stützen. Neben ihm hatte die Staatsoper in Albert Bittner als 1. Kapellmeister eine ebenso bewährte wie zuverlässige, im Niveau nie schwankende Kraft. Aber auch hier mußte aus der jüngeren Generation ausgewählt, Vorsorge für die Zukunft getroffen werden. István Kertész, Janos Kulka, Horst Stein, Theodor Bloomfield wurden in den ersten Jahren mit musikalischen Neueinstudierungen betraut. Sie alle aber avancierten bald zum Generalmusikdirektor an kleineren Bühnen, und die Suche begann von vorn. Matthias Kuntzsch, Bernhard Klee und Marek Janowski wurden verpflichtet. Sie gingen dann den gleichen Weg wie ihre Vorgänger. Nur Horst Stein, der in Hamburg schon als Korrepetitor begonnen hatte, kehrte zurück: zuerst als stellvertretender Generalmusikdirektor, und im letzten Jahr dieser Epoche als Nachfolger von Leopold Ludwig in dessen Eigenschaft als Generalmusikdirektor. Wolfgang Sawallisch, Generalmusikdirektor des Philharmonischen Staatsorchesters in dessen Funktion als Konzertorchester, studierte v. Einems Oper »Der Zerrissene« ein und dirigierte mehrere Repertoire-Aufführungen.

Die schon begonnene Differenzierung, Dirigenten für besondere Aufgaben zu gewinnen wie Hans Schmidt-Isserstedt für Mozart oder Ernest Bour für Monteverdi, wurde weiter verfolgt: Nello Santi kam für Verdi und Puccini, Jean-Marie Auberson für Ballette. Beide wurden für feste Zeiten und bestimmte Abende je Spielzeit, für die jeweiligen Premieren und alle nachfolgenden Repertoire-Aufführungen verpflichtet. Auch Charles Mackerras gehörte auf solche Weise zum Stamm der Dirigenten.
Daneben aber strebte der Intendant nach dem Außergewöhnlichen, und es gelang ihm, aus der Garde der Größten nach Hamburg zu holen: Ernest Ansermet für »Pelleas und Melisande« und »Boris Godunow«, Karl Böhm für »Salome«, Georg Solti für die »Zauberflöte« und Raffael Kubelik für Janáčeks »Aus einem Totenhaus«. Auch die alte Gepflogenheit, daß Komponisten ihre Werke selbst dirigieren, setzte er fort. Die Uraufführungen eigener Werke dirigierten Ernst Krenek, Gunther Schuller und Paul Burkhard. Hans Werner Henze dirigierte seinen »Prinz von Homburg« während des Gastspiels in Spoleto. Und auch Igor Strawinsky sahen die Hamburger am Opernpult: eingeladen, seinen 80. Geburtstag in der Hansestadt zu verbringen, probte er mit dem Orchester sein Ballett »Apollon musagète«, das George Balanchine auf der Bühne mit Solisten seines New York City Ballet und dem Hamburger Ballett-Ensemble einstudierte.
Oskar Wälterlin sollte nach der »Krönung der Poppea« auch »Pelleas und Melisande« inszenieren. Die szenischen Proben zur Klavierbegleitung waren beendet. Am nächsten Tag sollten die Proben mit Orchester beginnen. Dirigent war Ernest Ansermet. Nun ist für alle am Musiktheater diese erste Probe für »Bühne und Orchester« ein mit Spannung erwartetes Ereignis. Wie würden Dirigent und Regisseur miteinander auskommen? Beide empfinden ja oftmals den anderen als störend.
Am Tag, bevor die Proben begannen, waren Wälterlin, Ansermet und ich zum Nachtessen zusammen. Wir besprachen noch einmal das ganze Stück und verabschiedeten uns sehr früh. Wälterlin hatte hier eine Wohnung, die Peter Schütte gehörte. Ansermet wohnte in den Vierjahreszeiten. Ich ging nach Hause. Am nächsten Morgen um 8 Uhr wurde mir mitgeteilt, daß die Putzfrau Herrn Wälterlin in der Wohnung tot am Boden gefunden hätte. Herzschlag. Ich war schmerzlich getroffen. Wälterlin war einer aus der Generation der großen Herren des Theaters, ein Weltmann, ein großer Künstler der Bühne und des Lebens. Er war mein Freund.
Aber nun mußte ich Herrn Ansermet unterrichten. Das war mir nicht angenehm, denn er war mit 77 Jahren nicht mehr der jüngste. Ich rief also an und sagte: »Maître, würden Sie so freundlich sein, um halbzehn bei mir im Büro vorbeizukommen? Ich muß Ihnen etwas sagen, bevor Sie um zehn Uhr auf die Probe gehen.« Er kam, und ich habe herumgedruckst, bis ich herausbrachte, was zu sagen war. Daraufhin schwieg Ansermet ein paar Sekunden. Dann sagte er: »Bien, profitons l'occasion de répéter« (profitieren wir von der Gelegenheit und proben wir) – nämlich der Gelegenheit, daß ein störender Regisseur nicht auf die Probe kommt, und er wirklich als Kapellmeister das ganze Ensemble für sich allein hat. Ansermet war nicht ohne Herz. Aber er war, was ich einen Cartesianer nennen möchte.
Die Regie hat dann Ulrich Wenk übernommern und zu Ende geführt.

Der Spielplan

Das Wochenplakat eines großen deutschen Opernhauses sieht bunt aus: vertraute deutsche, italienische und gelegentlich französische Titel stehen neben solchen, hinter denen man zeitgenössische Werke vermuten darf; Ballette neben fettgedruckten Premieren. Diese Vielseitigkeit ist der Stolz — und die Kunst — eines jeden Chefdisponenten. Aber sie ist auch ein Erfordernis. Denn er hat für einen Stamm von Abonnenten zu sorgen. Das bedeutet zunächst, es muß unbedingt jeden Abend gespielt werden. Weiter: nach genau abmeßbarer Zeitspanne müssen neue Werke parat sein. Denn mit unerbittlicher Regelmäßigkeit besucht jeder Abonnent — der in Hamburg ingesamt 21 Serien — an »seinem« Abend das Opernhaus und erwartet ein neues Stück. Dies hat zur Folge, daß die Vorbereitungszeit der Neuinszenierungen nicht von künstlerischen Erfordernissen, sondern von einem errechneten Plan bestimmt wird. Tabellen und Listen programmieren, wann ein Sänger seinen Part gelernt, der Regisseur diesen mit ihm szenisch geprobt, der Dirigent samt Orchester ihn musikalisch in das Ganze integriert haben muß. Auch Bühnen- und Kostümbildner, Schneiderei und Werkstätten sind einbezogen in diesen Plan, der unbedingt einzuhalten ist, soll nicht das ganze Gefüge mit unabsehbaren Konsequenzen ins Wanken geraten. Grundsätzlich gilt: je größer das Repertoire, um so länger können sich die einzelnen Werke halten, da das Angebot reichhaltig ist. Wegen ihrer größeren Frequentierung, der besseren personellen und materiellen Mittel sind die Großstadtbühnen gegenüber den kleineren Stadttheatern im Vorteil, bei denen ein weit kleinerer Besucherstamm ein schnelleres Abspielen aller Inszenierungen mit sich bringt und damit das Erfordernis einer größeren Premierenanzahl. Doch auch bei einer erstrangigen Großstadtbühne gibt es kaum mehr den Idealfall, daß das Produktions-Team einer Aufführung bestimmen kann, wann das Werk »reif« ist, der Öffentlichkeit vorgestellt zu werden.

Zu diesem Problem kommt ein zweites. Es gibt keine Proben für das jeweilige Repertoire-Stück, allenfalls dann, wenn es lange nicht gespielt wurde und besonders schwierig ist, wie etwa »Wozzeck«, »Lulu« oder »Aus einem Totenhaus«. Dies ist eine Frage der Organisation. Aber auch hier sind der Disposition Grenzen gesetzt. Nämlich dann, wenn bereits das Team zur nächsten Premiere für seine Proben auf Bühne und Orchestergraben wartet. Trotzdem gilt, daß die Beweglichkeit innerhalb dieser Zwänge größer ist, je reichhaltiger — besonders an leicht zu bewältigenden Stücken — das Repertoire ist. Es ist darum nicht nur Ehrgeiz, sondern vor allem Klugheit eines jeden Intendanten, sich ein möglichst großes Repertoire aufzubauen. Zugleich erfüllt er damit seine Pflicht zur Vielfalt gegenüber der Stadt, die seine Bühne subventioniert, und ihrer unermeßlich differenzierten Besucherschaft.

Rolf Liebermann übernahm ein Repertoire von 42 Werken und brachte es nach den ersten drei Spielzeiten auf 54 Opern und sechs Ballettabende mit 13 Werken. Er behielt, was das Haus stark und seine Aufführungen solide gemacht hatte: ein festes Ensemble und ein breites Angebot an Werken. Denn immerhin mußte ein Stamm von etwa 14 000 Abonnenten bedacht, gleichzeitig aber das breite Publikum einer Weltstadt angesprochen werden.

Ensembletheater oder Stagione?

Der Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt schreibt im März 1961 in der Stuttgarter Zeitung: »In dem Faschingsflugblatt eines großen Wiener Musikverlages las man die Ankündigung einer neuen Oper, die nicht gespielt werden könne, da sich alle Bühnen nur für die Zweitaufführung interessierten. Der Witz rührt an eine empfindliche Wunde. Denn so groß heute die Chance für Uraufführungen moderner Musik sind, im Konzertsaal wie in der Oper, so schwer ist es, ihre Produkte im Repertoire zu halten. Das Prinzip des Starbetriebs, der publizistisch wirkungsvollen Ereignisse, der Sensation, hat tief in die Struktur unseres Theaterlebens eingegriffen. Kultur wird veranstaltet und propagiert wie etwas, bei dem man die Priorität haben muß, will man als ihr Manager bestehen. Nach den Premieren die Sintflut; mag der Alltag sehen, wie er zurechtkommt!
Freilich: Kultur ist an sich eine Sache außerhalb des Alltags, sie trägt die Aura des Besonderen und Feiertäglichen. Doch eben die soll sie auch im nüchterneren Kalender des Betriebs nie verlieren, wenn die Sterne der Premiere längst über anderen Erdteilen scheinen.
Startheater oder Ensembletheater: das ist die Alternative. Wir wissen, daß kontinuierliche Arbeit nur auf dem Boden des Ensembles und des von ihm getragenen Repertoires gedeiht.«
Startheater, das bedeutet: die Stars reisen per Flugzeug an, singen, reisen wieder ab. So wenigstens bei einer klassischen Oper. Handelt es sich um modernere oder ausgefallenere Werke, so bleiben sie eine Weile da, machen einige Proben zur musikalischen Einstudierung mit, reisen aber kurz nach der Premiere, d. h. nach einigen wenigen Wiederholungen dieses Stückes, desgleichen wieder ab. Dieses Prinzip ist so alt wie die Gattung Oper, deren Wiege in Italien stand. Es hat daher auch einen italienischen Namen: Stagione. Die wörtliche Übersetzung lautet: Jahreszeit, Saison; im besonderen: die Spielzeit der italienischen Operntheater, die ursprünglich auf die Karnevalszeit (vom 26. Dezember bis 30. März) beschränkt war. Der Begriff bezeichnete später auch die Opernbesetzung, die ad hoc für die Aufführungen einer bestimmten Oper engagiert und danach wieder aufgelöst wurde. Heute findet der Begriff auch Anwendung für einen zeitlich begrenzten Spielplan, der eine bestimmte Anzahl von Werken enthält, die nach Ablauf dieser Zeit wieder abgesetzt werden. Nach diesem Prinzip, wenn auch örtlich zum Teil mit einigen Abänderungen, spielen heute die Metropolitan und die City Center Opera in New York, die Opern in San Francisco und Los Angeles, das Teatro Colón in Buenos Aires, und in Europa die Mailänder Scala und alle anderen Opern Italiens, Spaniens, Frankreichs. Im deutschsprachigen Theaterraum hat sich durch die vielen Stadttheater mit Abonnementssystem und Besucherorganisationen der Brauch der langfristigen Spielzeit herausgebildet, die ohne einen großen Spielplan und ein festes, dem Hause verpflichtetes Ensemble nicht auskommt.
Solange in den ersten Nachkriegsjahren in kleineren Häusern oder Provisorien gespielt und der Akzent einer Aufführung auf die gültige Darstellung gelegt wurde, die den Typ des »Sänger-Schauspielers« kreierte, brauchte man keine Stars. Aber mit Fertigstellung der wieder- oder neuerbauten großen Opernhäuser wurde auch das Bedürfnis wach nach den großen Stimmen, die so etwas wie eine »animalische Erregung« hervorrufen können. Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen

haben im übrigen mit dafür gesorgt, dieses Bedürfnis zu nähren. So kam es zu gelegentlichen Eskapaden aus dem Ensembletheater, wenn ein Intendant einen großen Gast für eine besondere Aufführung oder ein ganzes Aufgebot an Gästen für eine Premiere verpflichtete und nach drei Aufführungen wieder abreisen ließ, denn bezahlen konnte er sie ohnehin nicht länger. Diese Kluft zwischen »Sensation« und »Sintflut« war an allen großen Opernbühnen gang und gäbe, als Hamburgs neuer Intendant in das Haus an der Dammtorstraße einzog.

Er mußte sich entscheiden, und er entschied sich für das Ensembletheater. Dies aus mehreren Gründen. Das Ensemblethater ist eine deutsche Tradition, deren Bahnen nicht von heute auf morgen umzulenken sind. Es ist nowendig, um einen großen Spielplan zu bestreiten, wie eine Großstadt mit ihrer differenzierten Besucherschaft ihn braucht. Für einen weiteren Grund sorgte das Komponistenherz des Intendanten: Zeitgenössische Werke sind nur dann durchzusetzen, wenn sie nicht nur einmal, sondern wieder und wieder gespielt werden, um so den noch ungeübten Ohren der Zuschauer vertraut zu werden. Zeitgenössische Werke wieder und wieder spielen heißt aber: im Repertoire und mit einem Ensemble.

In der Tat ist zeitgenössisches Operntheater ohne ein Ensemble nicht möglich. Aufführungen moderner Werke nehmen leicht Festspielcharakter an, wenn anschließend alle verreisen. Steht der »Troubadour« auf dem Spielplan, so kann man einen Star, der auf Reisen gegangen ist, durch einen Gast aus der nächsten Großstadt ersetzen. Hat man aber Henzes »Prinz von Homburg« im Programm, der in anderen Städten noch nicht läuft, so kann man mit Gästen nicht rechnen. Dies eben war ein wesentlicher Grund dafür, daß ein ständig spielendes Opernhaus in die Situation des Festivals geriet, sobald es sich um moderne Werke handelte. Man erfüllt das »Soll«. Man hat ein modernes Stück »gemacht«, die Presse ist zufrieden, die Sache ist erledigt und abgeschrieben. Für mich und alle Komponisten ist es immer die Frage gewesen: wie bringt man die moderne Oper ins Repertoire? Es sollte doch das Neue nicht nur vorgeführt, sondern, wenn es gut ist, auch gehalten werden. Das Publikum sollte damit immer wieder konfrontiert werden, bis das Neue zur Selbstverständlichkeit wird. So war es bei Richard Wagner, so bei Richard Strauss. Das Neue ins Repertoire zu bringen, war mir nun ein prinzipielles, wichtiges Anliegen. Und dieses Repertoire mußte ein normales, vernünftiges, zumutbares Verhältnis zwischen Moderne und weltweit Bewährtem bekommen.

Was unter einem vernünftigen Maß von Moderne und Bewährtem zu verstehen ist, zeigt das Bild der ersten Spielzeit. Die Programmvorschau enthält neun Premieren, davon einen Ballettabend. Neben sechs klassischen Opern (darunter zwei Mozart-Opern, je eine von Verdi und Puccini, »Tristan« und Monteverdis »Krönung der Poppea«) zwei moderne Werke: die Deutsche Erstaufführung von Karl Birger Blomdahls »Aniara« und die Uraufführung von Hans Werner Henzes »Prinz von Homburg«, des ersten in Auftrag gegebenen Werkes. So weit die Planung. Und ein Blick in die Durchführung: 17. März abends »Die Krönung der Poppea«, 18. März vormittags Generalprobe von »Aniara«, abends »La Traviata«. Das sind drei Werke aus 310 Jahren Operngeschichte, gezeigt an zwei Tagen. Der Spielplan enthält ein farbiges und reichhaltiges Angebot an Werken, gestützt auf ein solides Ensemble, mit dem sich arbeiten ließ.

Zum Thema Opernregie

Wieland Wagner: Denkmalschutz für Wagner?

Es gehört zur echten Tragik des Wagnerschen Werkes, daß Adolphe Appias genialer Stilwille sich für die Bühnenpraxis der Stadttheater als nicht geeignet erwies, daß Klemperers und Fehlings mutige Inszenierungstaten, infolge der Entwicklung der dreißiger Jahre, Experimente bleiben mußten, die sich nicht mehr stilbildend über Berlin hinaus auswirken konnten, daß endlich Bayreuth erst 1927 zögernd begann, einen Mittelweg zwischen Appias Erkenntnissen und dem eigenen Leitbild der Pietät zu suchen. Cosima Wagners Bann-Fluch über Appias Buch »Die Musik und die Inszenierung« hatte Bayreuth für Jahrzehnte zur Reservation einer längst gestorbenen Kunstrichtung gemacht und damit seine ursprüngliche revolutionäre Aufgabe in das Gegenteil verkehrt.

Die von Altwagnerianern so gern gestellte rhetorische Frage, wie »der Meister« sich selbst zu einer modernen Inszenierung gestellt hätte, »wenn er heute leben würde«, ist genauso sinnlos wie die Frage, was etwa Beethoven zu der Interpretation seiner IX. Sinfonie durch Toscanini gesagt oder wie Goethe die Hamburger Inszenierung seines »Faust« durch Gustaf Gründgens beurteilt hätte. Nur die geistige Aussage eines Werkes, nicht seine zeitbedingte Aufführungsform, hat für künftige Generationen Bedeutung und sichert ihm Bestand – und Wirkung! – für weitere Jahrhunderte. Es kann deshalb auch kein Sondergesetz für das Wagnersche Werk anerkannt werden, das dieses aus der zwangsläufigen Entwicklung der Kunst- und Geistesgeschichte ausschließt . . .

Eine mit modernen choreographischen Mitteln und Erkenntnissen arbeitende, den Sänger schauspielerischen Gesetzen unterwerfende Wagner-Regie, die die Möglichkeiten der Beleuchtung als dramaturgisches Hilfsmittel einsetzt und die Stilelemente der zeitgenössischen Kunst – visionäre »Zeichen«, geometrische Abstraktion, Symbolfarben und -formen – zur Raumgestaltung benützt, muß nicht allein schon deshalb »Ballett«, »Musical«, »Oratorium«, »Show«, »Revue«, »Wagnerkonzert«, »amerikanisch« oder gar »bolschewistisch« sein. Diese im modernen Kulturbetrieb oder der hohen Politik gängigen Schlagworte appellieren zwar recht amüsant an leicht erreichbare Ressentiments des Lesers, sie simplifizieren aber die Probleme der zeitgenössischen Wagnerinterpretation mit allzu lockerer Hand.

Walter Felsenstein: Musiktheater - schöpferische Kunst

Die Kunst des Theaters hat alte und strenge Gesetze. Grundvoraussetzung für das Zustandekommen eines Theatererlebnisses ist die Einbeziehung des Zuschauers in die Dramatik und Poesie eines Bühnenvorganges. Also: Verständlichkeit, Glaubhaftigkeit und unbedingte Wahrheit im schöpferischen Darstellungsvorgang. Das reine Theatererlebnis ist von keiner Spielgattung abhängig. Es kann in einer Pantomime, in einer Oper oder einer Operette genauso zustandekommen wie in einem Schauspiel . . . Kommt in einer Schauspiel-Aufführung das echte Theatererlebnis nicht zustande, ist das Publikum desinteressiert. Erfahrungsgemäß kann die Aufführung eines guten Stückes durch schlechte Interpretation mißlingen, durch hervor-

ragende Schauspielkunst aber auch die Aufführung eines schwachen Stückes zu einem großen Theaterabend werden.
Dasselbe gilt natürlich auch für Aufführungen musikalischer Werke. Hier besteht aber – für den Fall, daß die Voraussetzungen für ein echtes Theatererlebnis fehlen – die Möglichkeit für andere Genüsse, denen breite Schichten des Publikums sehr zugänglich sind. Die Freude am Wohllaut menschlicher Stimmen, an tänzerischer Bewegtheit, an der musikalischen Schau sind international weit verbreitete Genüsse, die ihre volle Berechtigung haben und für deren Befriedigung auch gesorgt wird. Diese Genüsse schließen das echte Theatererlebnis nicht aus. Sie sind aber auch nicht an das Theatererlebnis gebunden.
Ich glaube, es ist ein Fehler, daraus ein künstlerisches Kriterium zu machen. Sowohl die Werke wie die Aufführungen der traditionellen Opernform entsprechen einem echten Bedarf und sind mitunter – wenn auch nicht im theatralischen Sinne – erlesene Kunstschöpfungen. Sie haben – wie jede Kunstgattung, die dem Wandel der Zeit und des Geschmackes unterliegt – ihre eigene Entwicklung. Auch hier gab es und gibt es große Sänger-Persönlichkeiten, die – außerhalb einer strengen Gesetzlichkeit und auf ihre Art – große Theatererlebnisse vermitteln.
Auch die Opernliteratur trägt diesen Umständen weitgehend Rechnung und besteht keineswegs nur aus Opern, die dramaturgisch und formal als dramatisch-gültige Literatur anzusprechen sind. Aber es gibt sehr viele bedeutende Werke der Opernliteratur, denen eine echte theatralische Vision zugrunde liegt und deren Durchführung den Gesetzen des Theaters lückenlos entspricht. Die Musik solcher Werke dient ausschließlich der dramatischen Handlung und Situation. Der Gesang ausschließlich dem Ausdruck des handelnden Menschen. Die gültige Wiedergabe solcher Werke im Sinne der Autoren erfordert freilich künstlerische Persönlichkeiten und Arbeitsmethoden, die im Opernberuf leider nur selten anzutreffen sind. Die Interpretation bleibt daher in den meisten Fällen hinter den Intentionen des Komponisten und des Autors zurück.
Ich darf hier an die außerordentlich aggressive Kritik an Sängern und Dirigenten erinnern, wie sie in Äußerungen und Briefen Glucks, Verdis und Tschaikowskys enthalten ist. Hat aber die theatralisch mangelhafte Aufführung solcher Meisterwerke orchestrale und stimmliche Qualitäten zu bieten, so bereitet sie den Liebhabern schöner Musik und schöner Stimmen eine reine Freude, die ihnen das Theatererlebnis – soweit sie es überhaupt gesucht haben – durchaus ersetzt. Auch der anspruchsvolle Theaterenthusiast kommt teilweise auf seine Kosten. Denn diese Werke sind in ihrer Gesetzlichkeit dem wahren und großen Theater zugehörig. Und er spürt aus der Musik das tief menschliche und dramatische Bekenntnis auch dann, wenn es von den Interpreten nicht erfüllt wird.
Ein weiterer Grund, warum die praktischen Ergebnisse hinter den Forderungen nach einer Erneuerung des Musiktheaters bisher zurückgeblieben sind, ist meiner Ansicht nach folgender: Aus den dargelegten Schwierigkeiten und Hemmnissen heraus haben viele Regisseure ihre Bemühungen auf Stilfragen, szenische und visuelle Probleme konzentriert. Das wirkliche musikalische Theatererlebnis kann vom Regisseur nur angeregt und durch Kunstgriffe der Inszenierung lediglich unterstützt werden. Getragen wird es ausschließlich von musizierenden und darstellen-

den Menschen. Es kommt nur zustande, wenn Musik und Gesang in ihrer dramatischen Funktion richtig erkannt und konsequent eingesetzt werden. Diese Funktion kann nur sein: Eine Handlung musizierend und singend zu einer theatralischen Realität und vorbehaltlosen Glaubhaftigkeit zu bringen. Das Musizieren und Singen auf der Bühne zu einer überzeugenden, wahrhaftigen und unentbehrlichen menschlichen Äußerung zu machen, ist die Kardinalaufgabe. Solange diese Aufgabe nicht gelöst ist, gibt es kein Musiktheater.

Theater ist eine schöpferische Kunst und nicht – wie vielfach behauptet wird – eine reproduktive. Deshalb darf der Darsteller des Musiktheaters nicht als Instrument einer bereits vorhandenen Musik wirken, sondern als ein schöpferischer Gestalter. Er darf auch nicht singen, weil er eine schöne Stimme hat und singen gelernt hat, sondern weil er in seiner dramatischen Situation singen muß. Das heißt: Er muß emotionell glaubhaft machen, daß ihm keine andere Ausdrucksart als der Gesang zur Verfügung steht. Genauso wie der Schauspieler seine Rolle nicht memorieren darf, sondern als Ergebnis langen Studiums und vieler Proben so sprechen muß, als würde der Text von ihm in diesem Augenblick erst gedichtet – so muß auch der Darsteller des Musiktheaters, nach genauem Studium seines Parts, Musik und Sprache in seinem jeweiligen dramatischen Zustande neu komponieren. Er darf also nicht vom Dirigenten abhängig sein. Sein Studium – nicht nur der Gesangspartie, sondern der gesamten Orchesterpartitur – muß daher ebenso wie sein persönlicher Ausdruck eine solche Perfektion erreichen, daß der Zuschauer ihn als dramatischen und musikalischen Schöpfer zur Kenntnis nehmen kann und den Eindruck gewinnt, daß alle Musik von ihm veranlaßt ist und das Orchester ihn nur begleitet. Es gibt für diese Arbeit verschiedene Methoden. Ich möchte jetzt nur auf einen Grundsatz hinweisen, der in der konventionellen Oper meistens nicht beachtet wird. Der jeweilige Ausdruck und der Gedanke einer Gesangsphrase wird dort meistens synchron gebracht, das heißt erst mit dem Gesangseinsatz. Dadurch entsteht beim Zuschauer und Zuhörer der Eindruck einer restlosen Abhängigkeit vom Orchester und vom Dirigenten. Jede Gesangsphrase wächst aber aus einer kürzeren oder längeren Vorbereitung im instrumentalen Teil der Partitur. Nur wenn der Sänger diesen instrumentalen Teil beherrscht und seinem darstellerischen Ausdruck einverleibt, besitzt er bereits vor dem Einsatz der Gesangsphrase deren Inhalt, er atmet richtig und ist dadurch – für den Zuschauer – dem Dirigenten und dem Orchester voraus.

Derartige Details würden hier zu weit führen. Aber wer diese Prinzipien überhaupt akzeptiert, wird auch ohne weiteres einsehen, daß sich auch alle szenischen und dekorativen Elemente dem Darsteller unterordnen müssen. Aus diesem Prinzip gibt es auch kein Nebeneinanderwirken von Spiel, Gesang und Musik. Diese Elemente sind, richtig erarbeitet, eine untrennbare Einheit.

Dieses alles ist nichts Neues. Nur bleiben leider aus vielerlei Gründen derartige Bemühungen oft im ersten Ansatz stecken. Der Theater-Abend, an dem der Darsteller den Gesang als überzeugendes Ausdrucksmittel des Menschen entwickelt und eine Musikpartitur schöpferisch nachdichtet, ist über Versuche noch nicht hinausgelangt. Ich glaube, daß dies nur dort gelingen kann, wo sich das musikalische Theater – abseits vom Opernbetrieb – als selbständige Kunstgattung konstituiert.

Rolf Liebermann an Wieland Wagner, 17. 3. 1966

Ich finde die Realisation des Holländer *nach wie vor excellent. Ich glaube, dass Ihre Art der Stilisierung die einzig mögliche Lösung für das Stück ist. Beim Wiedersehen fiel mir aber etwas auf, was ich Ihnen unterbreiten möchte: Das Bild des Holländers im zweiten Akt scheint mir eigentlich der Stilisierungstendenz zu widerstreben. Es hat mich plötzlich gestört, insbesondere als ja die Senta das Bild im Zuschauerraum annimmt. Für mich entsteht dadurch eine Verminderung der Spannung und eine Verminderung der Konzentration der Senta, besonders deshalb, weil das Publikum durch das dahinterhängende Bild vom Wesentlichen, nämlich vom psychisch-emotionellen Vorgang im Innern der Senta abgelenkt wird. Ich wollte Ihnen deshalb vorschlagen, das Bild nicht zu verwenden und an seiner Stelle eventuell mit dem Auftritt des Holländers jenes wunderschöne, drohende Rot am Horizont aufscheinen zu lassen, das ja an sich durch das ganze Stück geht.*

Bitte lassen Sie mich wissen, wie Sie darüber denken. Soviel ich gehört habe, gibt es diese Lösung in Bayreuth bereits. Ich möchte nicht ändern ohne Ihre Zustimmung und wäre deshalb froh, wenn Sie mich bald wissen liessen, was Sie davon halten.
Als Busenfetischist würde ich für eine Verkleinerung der diesbezüglichen kugelartigen Gebilde in den Pullovern unseres Damenchores plädieren – aber auch da möchte ich kein Gramm wegnehmen, ohne Ihre Zustimmung zu erbitten.

Wieland Wagner an Rolf Liebermann, 28. 3. 1966

Mit dem Holländer-Bild ist das eine fatale Angelegenheit. In Bayreuth hängt es vorn in der Null-Gasse und erleichtert deshalb dem p.p. Publikum zunächst, die Beziehung Senta – Holländer zu glauben. Nach dem Holländer-Auftritt stört es außerordentlich, da es mit dem besten Willen nicht wegzuleuchten ist. Das Aufhängen vorn war in Hamburg nicht möglich, da es Schwierigkeiten für die Beleuchtung und für den Vorhang bringt. Das Aufhängen hinten ist, damit haben Sie vollkommen recht, nichts anderes als eine Notlösung, ut aliquid fieri videatur. Vielleicht haben Sie recht – man könnte es ganz weglassen. Das Segel in Hamburg hinter die Stube zu hängen, ging nicht, weil wir in Hamburg zu viel Nebenlicht haben (in Bayreuth ist der Abstand zwischen Segel und Stube um mindestens 10 Meter weiter). Deshalb mußte ich auf das Aufleuchten des Segels verzichten. – Die von Ihnen monierten Chorbusen finde ich allerdings nicht zu verschwenderisch ausgestattet, da durch diese Attribute nicht nur der jungfräuliche Status der Senta besonders plastisch im wahrsten Sinne des Wortes dargestellt werden soll, sondern auch gezeigt werden soll, daß es sich nicht um eine Jungfrauen-Kongregation oder um einen Konfirmandenunterricht im Hause Daland handelt. Ich finde jedenfalls, an den Spinnrädern müssen richtige Weiber sitzen und, im Unterschied zu Senta, keine zarten Mädchen.

Die ersten Reisen

Schon am Ende der ersten Spielzeit ging die Staatsoper auf Reisen. Sie wurden zu Beginn der nächsten Spielzeit sogleich fortgesetzt. Es waren vier in ihrer Natur völlig verschiedenartige Gastspiele: eine konzertante Aufführung von Mozarts »Don Giovanni« beim Bergen-Festival, drei Aufführungen von Hans Werner Henzes »Prinz von Homburg« beim Festival of Two Worlds in Spoleto, die im September während der Festwochen in Berlin wiederholt wurden, und Aufführungen von »Tristan und Isolde«, »Don Giovanni« und Alban Bergs »Wozzeck« im Falkoner Centret in Kopenhagen.

In Bergen erlaubten die örtlichen Verhältnisse keine szenische Opernaufführung, darum wurde »Don Giovanni« konzertant gegeben.

Die Zeitung »Dagen« schreibt:

»Neben dem Chor und dem 58-Mann-Orchester wirkten acht Solisten, Edith Lang, Edith Mathis, Traute Richter, Heinz Blankenburg, Heinz Hoppe, Hans-Otto Kloose, Benno Kusche und Ernst Wiemann, in der Aufführung mit. Sie alle meisterten ihre Aufgaben hervorragend. Jeder war im Besitz einer glänzenden Stimmkultur und eines sicheren technischen Könnens. Wir haben wohl noch niemals so viel vokalen Wohlklang gleichzeitig im Konzertpalais gehört. Der bekannte Dirigent Hans Schmidt-Isserstedt hatte die musikalische Leitung. Mit überlegener technischer Sicherheit, vollkommener Vertrautheit mit der Partitur und dem Sinn für Mozarts Musik führte er die Aufführung zu einem glänzenden Sieg des Ensembles. Das Publikum, das das Konzertpalais bis zum letzten Stehplatz füllte, folgte der ganzen ›Vorstellung‹ mit gespannter Aufmerksamkeit, der Beifall platzte oftmals in die ›offene Szene‹. Zum Schluß brach ein Jubel los, so groß und anhaltend, daß man sich in temperamentvollere Breitengrade versetzt glaubte. Ich nehme an, daß dies der größte Erfolg der Festspiele in diesem Jahr war.«

Ende Juni, knapp zwei Wochen nach Rückkehr aus Bergen, ging der Vorhang hoch über dem zweiten Auslandsgastspiel, der ersten italienischen Aufführung von Hans Werner Henzes »Prinz von Homburg« beim Festival of Two Worlds in Spoleto. Über diese Aufnahme berichten u. a. eine deutsche und eine italienische Zeitung:

Die Welt:

»Im Mutterland der Oper, Italien, gehören Gastspiele ausländischer Ensembles nicht zu den alltäglichen Ereignissen. Meist begnügt man sich damit, für die winterliche ›stagione lirica‹ der großen Opernhäuser einige renommierte deutsche Sänger zu verpflichten, die dann den Spielplan mit einem Werk Richard Wagners bereichern. Der Aufführung des ›Prinzen von Homburg‹ von Hans Werner Henze durch die Hamburgische Staatsoper im Rahmen der Festspiele von Spoleto kam deshalb exemplarische Bedeutung zu.

Dabei wäre es verfehlt gewesen, von vornherein mit einem durchschlagenden Publikumserfolg zu rechnen, mit ausverkauften Häusern und vor Begeisterung delirierenden Zuhörern. Denn was sich in Deutschland kein Theater leisten kann, eine moderne Oper an sechs aufeinanderfolgenden Tagen dreimal zu geben, ohne auf ein festes Abonnement und Besucherorganisationen zurückzugreifen, ließ sich schlechterdings auch nicht in Italien erwarten. So war denn dem Hamburger Gastspiel nur ein Hochachtungserfolg bei einer Minorität beschieden – einer Minderheit freilich, der im italienischen Kunstleben eine ungeheure Bedeutung zukommt. Die

Hamburger Sänger indessen, daran gewöhnt, stets vor sorgsam gefüllten Häusern zu singen, sahen ein wenig verblüfft in den spärlich besetzten Saal, der nach der Premiere herzlich applaudierte und die für italienische Verhältnisse ganz ungewöhnliche Zahl von 15 Vorhängen erzwang. Sie konnten nicht ahnen, daß jene Dame, auf die sich am Schlusse der Vorstellung alle Blicke richteten, die Königsmacherin der italienischen Opernbühne war, die gefürchtete Wally Toscanini, des großen Arturo Tochter, vor deren Urteil sich das musikalische Italien beugt, sei es willig oder widerwillig. Sie und Rita Puccini, Tochter des nicht weniger großen Giacomo, überboten einander mit Bravorufen.« (Klaus Geitel).

Il Tempo:

»Die Zusammenarbeit von Helmut Käutner und Alfred Siercke hat der Aufführung den Rang eines Theaterereignisses verliehen, die Darsteller waren die Triumphatoren des Abend. Das bewiesen der Applaus und die zahlreichen Hervorrufe des Publikums. Die sensitive, stimmlich vorzüglich ausgestattete Liselotte Fölser war in der Partie der Prinzessin Natalie absolut zu Hause; Vladimir Ruzdak, im Besitz einer Stimme von bemerkenswertem Umfang und pastoser Fülle, war ein feuriger Prinz von Homburg, Helmut Melchert ein strenger und würdevoller Kurfürst, hervorragend studiert und ebenbürtig in seiner Ausgeglichenheit das übrige Ensemble. Mit Überlegenheit und Hingabe dirigierte der Komponist das tüchtige Triester Philharmonische Orchester.«

Über dem Gastspiel in Kopenhagen schließlich lag eine Woge überaus herzlicher Gastlichkeit und erwartungsvoller Aufgeschlossenheit, die sich dann zu wahren Strömen der Begeisterung, die über alle Aufführungen hinwegfluteten, löste. Mit einiger Skepsis hatte man, vor allem von seiten der dänischen Veranstalter, der »Wozzeck«-Aufführung entgegengesehen. Noch nie hörte man eine solche Oper, nie war Alban Bergs Meisterwerk in Dänemark gespielt worden. Um so verblüffender war für alle der Widerhall gerade dieses Werkes. Nach langem Schweigen tiefer Ergriffenheit brach ein unerhört enthusiastischer Beifall eines vornehmlich jugendlichen Publikums hervor, wie man es nach den beiden begeistert aufgenommenen Werken der Vortage kaum vermutet hätte. »Hart mitgenommen« sah sich die Kritik, »beklemmend« von Helmut Jürgens' Bühnenbildern in die Dichte expressionistischer Bildsymbolik gewiesen, die sowohl »Rennerts eindringliche und verlebendigende Meisterhand kongenial unterstützt« wie auch die »Tiefenlotung« Bergs bohrender Musik, der Leopold Ludwig manche »teuflische Pointe« setzte, aber deren Ekstatik er doch genauso »glaubhafte Ausstrahlung« verlieh, wie er sie »formal als Ganzes zusammenzufassen« wußte. Neben Elfriede Wasserthal wird vor allem Toni Blankenheims Wozzeck-Darstellung hervorgehoben, »vielleicht die am meisten herausragende schauspielerische Leistung des Gastspiels, die er durch sein bloßes Dasein erreichte, durch seine überlegene Stimmführung und seine Intensität. So überwältigend war der Eindruck dieser Vorstellung, daß der Beifall nach den Akten als etwas dem Abend ganz Unangemessenes erschien« (›Börsen‹). Es gab Stimmen in der Presse, die nach Bergs »Lulu« verlangten.

Überraschte dieser Abend durch seinen unerwarteten Erfolg, so sah man sich in der Eröffnungsvorstellung einem wagnerbegierigen Publikum gegenüber, das sich nach dreißig Jahren »Tristan«-Entbehrung willig von der Inszenierung Wieland Wag-

ners neu in die Klangschönheiten der bedeutungsvollen Partitur weisen ließ und die Mitwirkenden mit Dank und Begeisterung überschüttete.
Diesem außerordentlichen Wagner-Auftakt, der von »Politiken« als ein schlechthin »endgültiges« Ereignis angesehen wurde, hatte auch das musikliebende dänische Königspaar beigewohnt. Seine Anwesenheit sowie der Besuch des dänischen Ministerpräsidenten, der einem Empfang des deutschen Botschafters zu Ehren der deutschen Gäste beiwohnte, verliehen der wiedererstehenden kulturellen Wechselbeziehung der beiden Nachbarländer besondere Bedeutung.
Löste sich nach der »Wozzeck«- und der Wagner-Aufführung der Beifall aus Erschütterung und Erhebung, so brandete er nach den beiden »Don Giovanni«-Abenden als heller Jubel. Die dänische Presse versäumte nicht, angelegentlich ihrer Würdigung der Hamburger Aufführung auch ihres großen Denkers Kierkegaard zu gedenken – mit vollem Recht, denn sein Don-Juan-Essay (in »Entweder – Oder«) hat auch die deutsche Auffassung dieses Themas entscheidend bereichert und vertieft. Um so wesentlicher erscheint daher das einhellige Lob für diese Aufführung, die »dem Vergleich mit Festspiel-Aufführungen in Salzburg standhält« und als eine der ersten der heutigen Mozart-Interpretationen eingereiht wird.
Hatte man dem Anteil des Orchesters am Gelingen des hervorragenden Ganzen schon an den beiden Abenden unter Leopold Ludwigs Führung enthusiastisches Lob gespendet als einem Orchester, das an jedem Pult einen Künstler habe, der mit jeder Einzelheit des Werkes vertraut, Geist und Seele des Werkes miterlebe, so rühmte man es auch unter Horst Steins »sicherer, eleganter Führung«, die zum »Musterbeispiel der Opernkunst auf höchster Ebene« wesentlich beitrug.
Waren die Hamburger Sänger glücklich über die Liebenswürdigkeit, mit der man ihnen entgegenkam, so waren es die unsichtbaren Lenker des großen technischen Apparates nicht minder, denn die Umstellung von der großen Hamburger Bühne auf die viel kleinere des Falkoner Centrets brachte viel Kopfzerbrechen und bedurfte verständnisvoller Hilfe. Daß schließlich doch alles nahtlos sich fügte, ist sowohl der Einsicht der Gastgeber als aber auch der reibungslosen Zusammenarbeit deutscher und dänischer Techniker zu danken.
Die »Berlingske Tidende« faßte ihren Bericht zusammen: »Hat man sich einmal klargemacht, daß das Gastspiel der Hamburger Oper das größte, vornehmste und künstlerisch gehaltvollste ist, das das Falkoner Centret bisher gesehen hat? Und doch nur drei Einstudierungen aus einem Spielplan von 51 Opern.«

Das zeitgenössische Repertoire

An diesem Spielplan wurde weiter gearbeitet. Die zweite Saison brachte keine Uraufführung, dafür aber die deutsche Erstaufführung von Benjamin Brittens »Ein Sommernachtstraum«, die Wiederaufnahme von Strawinskys »Oedipus Rex« zusammen mit der Erstaufführung von Arthur Honeggers »Antigone«, ferner Debussys »Pelleas und Melisande« unter der musikalischen Leitung von Ernest Ansermet. Das klassische Repertoire wurde erweitert durch Mozarts »Hochzeit des Figaro«, Smetanas »Die verkaufte Braut« und Offenbachs »Hoffmanns Erzählungen«.

Im Februar dieser zweiten Spielzeit konnte Rolf Liebermann dann zum ersten Mal demonstrieren, wie weit es ihm gelungen war, seinen Leitgedanken, zeitgenössische Oper ins Repertoire zu integrieren, zu verwirklichen: Vom 21. bis 28. Februar 1961 setzte er eine »Woche des zeitgenössischen Musiktheaters« an. Gezeigt wurden acht moderne Werke; davon vier, die bereits unter seinen Vorgängern herausgekommen, aber im Repertoire verblieben waren bzw. wieder aufgenommen wurden: »Wozzeck«, »Lulu«, »Oedipus Rex« und »Die Schule der Frauen«; vier Werke waren neu: »Aniara«, »Der Prinz von Homburg«, »Antigone« und Brittens »Ein Sommernachtstraum«, dessen Deutsche Erstaufführung diese Woche einleitete. Die Veranstaltungsreihe fand eine internationale Beachtung, die viele Erwartungen übertraf. Man war überrascht von diesem »Ergebnis einer schöpferischen und zielbewußten Planung« (»New Statesman«, London), die nicht nur »eine Rechtfertigung der modernen Oper« darstelle. — »In Hamburg kann man sehen, was künstlerisches Wollen und Initiative erreichen — warum lernen wir daraus nicht für uns hier?«, hieß es in »Dagens Nyheder«, Kopenhagen. »Es war ein Eindruck von konzentriertem Können, und doch erlebte man nur einen ganz kleinen Ausschnitt des modernen Opernrepertoires, seitdem dieses nach Kriegsende mit unerschütterlicher Zielstrebigkeit aufgebaut wurde.«

Willi Schuh hob in der Neuen Zürcher Zeitung besonders die Leistung des Ensembles hervor: »Dieses Ensembletheater ist ein ausgesprochenes Anti-Startheater, und es ist ›Regietheater‹ insofern, als der Hauptakzent nicht auf großen Stimmen und glanzvoller Besetzung einiger Hauptpartien liegt, sondern auf der sorgfältigen Durchbildung und Profilierung des musikalischen Dramas. Wenn in Hamburg sogar auf die Besetzung wichtiger Rollen mit den prominentesten Mitgliedern verzichtet wird, falls diese nur für die Premiere und vielleicht noch für eine oder zwei weitere Aufführungen zur Verfügung stehen, und wenn lieber mit jüngeren aufstrebenden Kräften längere und mühsamere Probenarbeit in Kauf genommen wird, so bedeutet das Aufbauarbeit auf weite Sicht. Der Gewinn für die Besucher der zehnten oder zwanzigsten Wiederholung einer vor Monaten oder sogar vor Jahren einstudierten Oper stellt sich jetzt schon ein und wird sich zweifellos immer deutlicher abzeichnen.«

Ein amerikanischer Kritiker faßte den Respekt, mit dem ihn das in Hamburg praktizierte, wie er sagte, »sehr deutsche Phänomen« der Oper als Regietheater erfüllte, nach der »Lulu«-Aufführung in den bewundernden Satz zusammen: »Das geht hier über die Bühne wie anderswo die ›Bohème‹. Es hieße die Leistung des Hamburger Ensembles zurücksetzen, wenn man nicht hinzufügte: Es wird auch so gesungen. So sicher, so souverän, so arios — und so leicht wie in einer Belcanto-Oper.«

»The Daily Telegraph«, London:
»Gerade ein Blick auf diese wichtige Statistik läßt die verblüffende Vielseitigkeit der Hamburger Sänger erkennbar werden. Das reichhaltige Repertoire, das man dort aufführt, wird erst durch den reichhaltigen ›Vorrat‹ an Partien möglich, über den jeder Sänger verfügt.
Ein Unternehmen solcher Art kann aber nicht ausschließlich von der Virtuosität der Sänger abhängen. Hinzu kommen müssen eine genaue Planung durch die Theaterleitung, eine großzügige Finanzpolitik und ein aufgeschlossenes Publikum. Daß an irgendeinem Londoner Theater eine ganze Woche moderner Opern von solcher Spannweite durchgeführt würde, kann man sich schwerlich vorstellen.«
(Donald Mitchell).

»Carrefour«, Paris:
»Nicht allein aus Vergleichsgründen und auch nicht allein auf Grund der Tatsache, daß trotz aller Versprechungen und schöner Worte noch niemand die Krise beheben konnte, in der sich unsere französischen Operntheater seit dem Kriege befinden, verwundert man sich über den überwältigenden Erfolg eines Theaters wie der Hamburgischen Staatsoper. Es geschieht vielmehr, weil diese Bühne, verglichen mit allen anderen Opern der Welt, nicht nur von einer Aktivität ist, die alle Vorstellungen übersteigt, sondern weil sie auch eine künstlerische Qualität aufzuweisen hat, um die sie berühmte Opernhäuser beneiden können.
Gleich nach Kriegsende ganz modern wieder aufgebaut, begann die Oper sogleich sehr erfolgreich zu spielen. Heute gehört sie zu den besten Theatern der Welt und zieht so viel Publikum an sich, daß sie mit einer verhältnismäßig bescheidenen Subvention auskommt, kann sich einer Zahl von 12 000 Abonnenten rühmen, war auch in der Woche, die ich dort verbrachte, fast jeden Abend ausverkauft und bietet uns, was man wahrlich nicht gering einschätzen soll, in dieser Spielzeit einen Strauß von 54 Werken von Monteverdi bis Henze oder Britten. Und dazu ist dieses gewaltige Repertoire praktisch ohne vorherige Probe jederzeit verfügbar, wie ich es bei einigen der Aufführungen dieser Woche feststellen konnte. Mit einem solchen Theater verfügt die Hansestadt, auch sonst an Anziehungspunkten nicht arm, über ein weiteres Kleinod in ihrer Krone ... Wahrlich, diese Reise hat sich gelohnt, und ebenso lohnend wäre es, wenn Cook für Liebhaber der Oper Ferienreisen nach Hamburg organisieren würde.« (Claude Rostand).
»Témoignage chrétien«, Paris:
»Der eine Traum, das ist der Sommernachtstraum nach Shakespeares Märchen, von Britten komponiert. Ihn habe ich soeben in der Hamburgischen Staatsoper gesehen. Der andere Traum ... das ist, gerade für uns arme Pariser, die Aktivität dieses Hauses ...
Alle diese Werke gehören ins Repertoire dieses Theaters und werden vor vollen Häusern gespielt. Damit ist bewiesen, daß die feierlichen Beteuerungen der gelehrten Auguren, die Oper sei tot, nichts als Geschwätz sind. In der Tat, in Hamburg pflegt man das Publikum nicht nur durch die Qualität der Aufführungen, sondern auch durch ein Abonnementssystem mit erschwinglichen Preisen, das sich sehr bewährt hat.
An den Ufern der Seine zur Nachahmung empfohlen!« (Antoine Goléa).

Die Auftragswerke

Ein glänzendes Ensemble war aufgebaut, der Beweis, wie gut sich mit ihm arbeiten ließ, mit dem ersten Zyklus zeitgenössischer Werke erbracht. 1964 und 1969 wurden diese Zusammenfassungen der modernen Werke des Repertoires wiederholt. Sie umrahmten eine Uraufführung oder schlossen sich an eine an.
Betrachten wir diesen zeitgenössischen Bestandteil des Repertoires genauer.
Übernommen aus den vorangegangenen Spielzeiten wurden die beiden Alban-Berg-Opern »Wozzeck« und »Lulu«, Dallapiccolas »Der Gefangene«, Strawinskys »Oedipus Rex« sowie – ausschließlich zur Aufführung im ersten Zyklus – Liebermanns »Schule der Frauen«. Neu inszeniert wurden Brittens »Albert Herring«, Hindemiths »Mathis der Maler« und »Cardillac«, Strawinskys »The Rake's Progress«, Orffs »Die Kluge«. Als Erstaufführung für Hamburg kamen heraus: Honeggers »Antigone«, Menottis »Amahl und die nächtlichen Besucher«, Prokofieffs »Liebe zu den drei Orangen«, Othmar Schoecks »Vom Fischer un syner Fru«, Brecht/Weills »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«, Brittens »Billy Budd« und Janáčeks »Aus einem Totenhaus«. Deutsche Erstaufführungen waren Karl Birger Blomdahls »Aniara« und Brittens »Ein Sommernachtstraum«. Zu diesen 14 Neuinszenierungen kommen 23 Uraufführungen, davon waren 21 Werke in Auftrag gegeben worden.
Dieser große Anteil der Moderne im Repertoire springt ins Auge und ist immer wieder Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen gewesen.

Warum Aufträge?

Zu Bachs Zeiten war die Auflage eines jeden Musikers, für den Bedarf des Hofes oder der Kirche zu komponieren, Voraussetzung für seine Bestallung gewesen und stillschweigender Bestandteil seines Dienstvertrages. Man hielt sich einen Musiker, damit er für Musik sorgte und sie aufführen ließ. Für beides wurde er besoldet. Auch Mozart beginnt so als Komponist, emanzipiert sich dann aber und sieht sich in seinen letzten Lebensjahren in der verzweiflungsvollen Lage eines Komponisten ohne Aufträge. In dem Maße, in dem die Musikausübung aus der Sphäre der Potentaten den Weg in die breite Öffentlichkeit nimmt, wächst das Problem des freien, aber meist brotlosen Komponisten. Wenn er nicht von Haus aus begütert ist, wie Mendelssohn, oder einen privaten Mäzen findet, wie Wagner, ist es um ihn schlecht bestellt. Dann muß ihm die Ausübung allein – etwa als Theaterkapellmeister – die Existenz sichern, damit er sich – in der Sommerpause – den Luxus des Komponierens leisten kann. So wirkten Gustav Mahler und Richard Strauss. Soll die Musik als Kunst weiter lebendig bleiben, so darf sie aber nicht von solchen Ausnahmefällen abhängen. Das Musikleben unseres Jahrhunderts benötigt darum immer wieder engagierte »Anwälte«, die verstehen, es zur Sache aller, zur »öffentlichen« Sache zu machen. Und dies nicht aus Demagogik, sondern aus Überzeugung. Denn da das Musiktheater die komplexeste Bühnengattung ist, die es gibt, darf wohl angenommen werden, daß diese Gattung auch das Geschehen einer jeden Gegenwart, und sei sie noch so komplex, widerspiegeln kann.
Zu den Engagierten, die den Weg des Komponisten Rolf Liebermann entscheidend

beeinflußten — und zu denen es ihn kraft seines eigenen Engagements hingezogen hatte —, gehören Hermann Scherchen, Wladimir Vogel und Heinrich Strobel.
Alle drei hatten während der zwanziger Jahre in Berlin gelebt, in der Stadt, deren geschichtliche Aufgabe es jahrhundertelang gewesen ist, zwischen Ost und West Brücken zu schlagen. Nach dem Ersten Weltkrieg verlagerte sich die Ebene dieses Brückenschlagens auf die Bereiche der Kunst. Berlin wurde Umschlagplatz der modernen Kunst aus West und Ost, Süd und Nord. So war die Stadt auch das Zentrum der Musik-Avantgarde der ganzen Welt.
Hermann Scherchen, dessen unerhört dynamische Persönlichkeit jeder rühmt, der einmal mit ihm zu tun gehabt hat, gründete bereits 1919 in Berlin die »Neue Musikgesellschaft«, die moderne Werke zu Gehör brachte. Außerdem war er Redakteur der Zeitschrift für neue Musik, »Melos«, deren erste Nummer im Februar 1920 erschien. Er war ein gründlicher Kenner der neuen Musik, für die er sich mit ungeheurem Elan als Dirigent, Veranstalter, Verleger, Verfasser von Aufsätzen, schließlich als Abteilungsleiter beim Rundfunk einsetzte.
Rolf Liebermann lernte Hermann Scherchen 1930 kennen. 1937 wurde er sein Dirigierschüler, sein Assistent in allen Fragen der Programmgestaltung und des Organisierens von Orchesterangelegenheiten. Später wurde er sein Tonmeister. 1947 dirigierte Scherchen die Uraufführung von Liebermanns »Furioso« in Darmstadt.
Wladimir Vogel gehörte in Berlin — neben Philipp Jarnach und Kurt Weill — zur Meisterklasse Ferruccio Busonis. H. H. Stuckenschmidt kennzeichnet ihn als einen »tief originellen, neue Melodik und neue Formen ausarbeitenden Ausdrucksmusiker«. Erst als reifer Komponist adaptierte er Schönbergs Zwölf-Töne-Technik. Unter Vogels behutsamer Lenkung eignete sich auch Rolf Liebermann diese Technik als eine der letzten seiner kompositorischen Praktiken an.
Heinrich Strobel, aus Regensburg stammend, kam 1927 als Musikkritiker zum »Berliner Börsen-Courier«. Er erkannte als erster die künstlerische Potenz Hindemiths und setzte sich für ihn ein. Von 1934—38 gehörte er zu den Wagemutigen, die am »Berliner Tageblatt« noch immer ihre geschliffene Feder riskierten. 1933 hatte er die Schriftleitung der Zeitschrift »Melos« übernommen. Als das Blatt nicht mehr erscheinen durfte, führte er es als »Neues Musikblatt« weiter. Nach dem Zweiten Weltkrieg erschien das erste von ihm wieder redigierte »Melos«-Heft bereits 1946. Strobel wurde Leiter der Musikabteilung des Südwestfunks Baden-Baden. Immer noch leidenschaftlicher Vorkämpfer für Neue Musik, initiierte er die Donaueschinger Musiktage. Baden-Baden, diese süddeutsche Kur- und Residenzstadt, war schon seit 1921 in außergewöhnlicher Weise eine Pflegestätte zeitgenössischer Musik gewesen. Die ersten Werke von Krenek, Hindemith, Schreker und Schönberg waren hier zu Gehör gekommen. Da nach dem Zweiten Weltkrieg Berlin nicht mehr die Metropole der Neuen Musik werden konnte, fanden sich hauptsächlich im süddeutschen Raum Zentren, wo ihre Verfechter zusammenkamen, die alten von damals und die jungen. Es war viel nachzuholen an Informationen über die Grenzen hinweg. Kurse fanden statt, neue Werke wurden aufgeführt und diskutiert. Es trafen sich Strawinsky und Jung-Henze, Wolfgang Fortner und Gottfried von Einem, Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann, Carl Orff und Giselher Klebe,

Pierre Boulez. Und wieder Krenek und Hindemith. Eine Art Vater-Figur all dieser Begegnungen im Schloß Kranichstein bei Darmstadt oder in Donaueschingen und Baden-Baden war Heinrich Strobel. Er bewegte und manövrierte dieses Treiben, versorgte es unermüdlich mit neuem Zündstoff. Und vor allem: er verteilte Werkaufträge, zunächst für Kammer-Besetzung, dann auch für Stücke für großes Orchester. Diese Werke wurden vom Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden, meist unter seinem Dirigenten Hans Rosbaud, aufgeführt. Heinrich Strobel wurde Rolf Liebermanns Librettist.

Im Jahre 1947 nahm ich zum erstenmal an den Kranichsteiner Ferienkursen teil, als Dozent mit Scherchen. Und da waren zum erstenmal alle versammelt, die Komponisten vor allem Deutschlands. Auch Strobel und Stuckenschmidt waren da. Strobel lernte ich erst kennen. Wir freundeten uns an. Und im Laufe dieser wiederholten Begegnungen – in Darmstadt vor allem – kam das Thema Oper zur Sprache: Wir könnten eigentlich eine Oper zusammen machen. Wir setzten uns zusammen und entwarfen einen Text, einen Stoff zunächst . . .

Seine ersten Erfahrungen als Musiker und Komponist und die Begegnung mit den Männern, die ihn hierbei gelenkt und gefördert hatten, waren für Rolf Liebermann wohl Voraussetzung für die spätere Idee, selbst Aufträge zu vergeben. Die Idee selbst hängt unmittelbar mit den Erfahrungen zusammen, die Rolf Liebermann in den fünfziger Jahren als Opernkomponist gemacht hat.

Der Gedanke, Aufträge an Komponisten zu vergeben, ist gar nicht aus irgendwelchen progressiven Ideen entstanden, sondern aus den Erfahrungen eines Opernkomponisten, der nun versucht, diese Erfahrungen auf der anderen Seite der Barriere umzusetzen in die Realität eines Bühnenleiters. Diese Umsetzung und diese Erfahrungen waren folgende:

Ich hatte das Glück, daß die Uraufführungen zweier meiner Opern bei den Salzburger Festspielen stattfanden – eines war die Europäische Erstaufführung einer Neufassung, das andere eine wirkliche Uraufführung. Ich kannte mindestens anderthalb Jahre vor dieser Uraufführung mein Ensemble: meine Sänger, meinen Regisseur, meinen Bühnenbildner, meinen Dirigenten. Mit dem Dirigenten, mit dem Bühnenbildner konnte ich reden. Wir haben Arbeitstagungen mit Oscar Fritz Schuh und Caspar Neher gemacht. In Baden-Baden bei Strobel saßen wir eine Woche lang zusammen und haben das Stück auf seine szenische Realisierung hin durchdiskutiert. Ich habe drei Wochen mit Christel Goltz in Wien verbracht und jeden Vokal ihrer Partie durchgearbeitet. Frau Goltz sagte z. B.: »Wenn Sie diese Phrase gebunden haben wollen, dann dürfen Sie sie nicht auf A schreiben, sondern nur auf E. Auf A muß ich absetzen, auf E kann ich sie durchhalten.« So haben wir diese Partie durchgearbeitet bis in die letzten Feinheiten. Und als dieses Stück ein paar Monate nach der Uraufführung in Stockholm zur schwedischen Erstaufführung kam mit Frau Nilsson als Penelope, Frau Söderström als Telemach und Herrn Björling – einer Besetzung, die, obwohl damals noch nicht international bekannt, doch bereits Weltklasse war –, da fragte mich Frau Nilsson: »Wo haben Sie so fabelhaft für Stimmen schreiben gelernt? Das singt sich ja wie Butter.« Und ich: »Ich habe es nicht gelernt, sondern ich habe mit einer großen Sängerin gearbeitet, die die Uraufführung sang.« Seit jenem Tag datiert unsere Freundschaft.

Meine Erfahrungen waren: Eine richtig gearbeitete Tessitura, die bis in die Vokale genau gearbeitet worden ist, gilt für alle späteren Interpretationen. Es gab nie eine schlechte Penelope bis zum heutigen Tag, weil die Tessitura stimmte und immer singbar war.
Diese Erfahrungen, sowohl in Zusammenarbeit mit Regie und Bühnenbild als mit Tänzern und Sängern, wollte ich umsetzen als Intendant zugunsten meiner Kollegen und sagen: Gut, Ihr sollt wissen, wo Ihr Eure Uraufführung habt, Ihr sollt das Ensemble kennen, mit dem Ihr zu tun habt. Wir können sofort besetzen, sobald wir das Libretto haben, der Regisseur wird sofort festgelegt. Wir können also das, was ich selber als ungeheuer positiv empfunden habe und was ja zu Bachs und Mozarts Zeiten eine Selbstverständlichkeit war – damals gab es ja gar nichts anderes als Auftragswerke –, das können wir versuchen, in einem großen Repertoire-Theater einzuführen, um zu sehen, wie es sich entwickeln läßt. So entstand das Auftragswerk.
Bezahlt haben wir dafür im Durchschnitt DM 10 000,–. Dieses Geld diente mehr dazu, den Komponisten die Möglichkeit zu geben, sich eine Zeitlang mit den Problemen der Realisation zu beschäftigen. Sie konnten Reisen machen, konnten nach Hamburg kommen, um die Sänger, die Regisseure kennenzulernen. Es waren im Grunde genommen keine Honorare, sondern Spesenunterstützungen. Das war die Idee, die Grundlage dieser ganzen Konzeption.

Oper und Musiktheater

Um die zeitgenössischen Werke besser zu verstehen, sei eine kurze Rückbesinnung auf die Begriffe »Oper« und »Musiktheater« erlaubt. Walter Felsensteins Ausführungen zielten auf eine »Erweiterung des Musiktheaters«. Er spricht vom »musikalischen Theatererlebnis«, vom »musikalischen Theater« und vermeidet den Begriff »Oper«. Darin ist ihm in den letzten Jahrzehnten jeder, der mit dem Musiktheater zu tun hat, gefolgt. »Oper« meint heute nicht jede Art gesungener Bühnenkunst, sondern nur eine solche, die sich als ein von einer Handlung bewegtes, gesungenes und von Musik begleitetes Bühnenspiel von anderen Formen der Musikbühne unterscheidet. Diese anderen Formen können etwa sein: szenisches Oratorium, Ballett, Mimodram, und in weiterer Differenzierung: Musical, Operette. Alle diese Formen umschließt der Begriff »Musiktheater«. Er ist also der umfassendere Begriff, »Oper« der engere.
Zugleich ist aber in dem Begriff »Musiktheater« eine Disziplin genannt, die der Begriff »Oper« nicht ausdrückt: »Theater«. Es ist im Laufe der Zeit üblich geworden, zwischen »Oper« und »Theater« derart zu unterscheiden, daß mit »Theater« nur noch das gesprochene Drama gemeint wird. Jemand sagt, er gehe lieber »in die Oper« als »ins Theater« oder umgekehrt. Dieser Sprachmißbrauch hat zur Verwirrung geführt. Was ist nun eigentlich »Oper«? Antwort: kein Gegensatz von »Theater«; allenfalls eine Abart; auf jeden Fall aber eine neue Verbindung von Musik, Wortsprache und theatralischen Elementen, die voneinander nicht zu lösen sind. Da diese Vorstellung aber dem allgemeinen Bewußtsein abhanden gekommen

ist und jeder sagt, er gehe lieber »in die Oper« als »ins Theater«, ist es nützlich, das Wort Theater im Gattungsbegriff zu nennen und das Phänomen Theater damit zu akzentuieren. Auch darum also: »Musiktheater«.

Und noch ein dritter Gesichtspunkt. Man hat sich daran gewöhnt, in der herkömmlichen Oper die Vereinigung der Künste Musik und Dichtung zu sehen: die Dichtung, die sich im Drama manifestiert, und die Musik, die ihre höchste Daseinslust im Konzert entfaltet. So pendelt die Oper in ihrer 350 Jahre währenden Geschichte immer wieder von den beiden möglichen Extremen zwischen »gesungenem Drama« und »Konzert im Kostüm« hin und her. Beim »Konzert im Kostüm« hat die Musik von dem Drama nicht viel übrig gelassen, beim »gesungenen Drama« zwingt die Dichtkunst die Musik unter ihre Herrschaft. Die alte Streitfrage, welcher von beiden Künsten denn nun wirklich der Vorrang zukomme, hat Richard Strauss zum Thema seiner letzten Oper, »Capriccio«, gemacht. Sie schließt: Wort und Ton sind Bruder und Schwester. Beide haben sich zu bescheiden. Wort und Musik haben zu verschmelzen zum wahren musikalischen Drama.

Das ist sehr poetisch. Aber in Wahrheit ist die Sache dadurch noch komplizierter, daß obendrein die Elemente des Theaters mit im Spiele sind. Und von ihnen wurde bei allen jenen Auseinandersetzungen nicht gesprochen. Schon beim Sprechtheater haben wir es ja mit mehreren beteiligten Künsten zu tun: mit der Dichtung, dem Drama, das der Dichter in einer Literatur-Sprache verfaßt hat, und mit den Mitteln des Theaters: Dialog, Geste, Bewegung im Raum, Bühnenbild, Requisiten usw. Diese Mittel können auch eine sehr selbständige Sprache sprechen, wie wir aus der Pantomime oder — in jüngerer Zeit — aus den Formen des »totalen Theaters« wissen. Im klassischen Drama stehen diese Mittel im Dienste des literarisch formulierten Wortes. Die Sprache des Theaters kann nun so mächtig werden, daß sie sich die Wortsprache unterwirft. Bei den Formen des Volkstheaters, etwa der commedia dell'arte, dem Wiener Zaubertheater, der Wiener Volkskomödie oder dem Kaspertheater ist dies der Fall. Hier sind die Typen und das, was sie anstellen oder was mit ihnen geschieht, wichtiger als die Worte, die sie sprechen. Um der Wortsprache ihre alten Rechte wiederzugeben, greifen die Bühnendichter zuweilen auf antike Dramenvorlagen mit ihrer machtvoll-zwingenden Literatur-Sprache zurück.

Man sieht, wie verwickelt die Dinge schon beim Sprechtheater liegen. Kommt nun als neues Medium die Musik hinzu, so potenziert sich die Kompliziertheit noch. Schon beim Sprechtheater sind literarische Sprache und theatralische Sprache nicht einfach zwei Summanden in einer Addition, sondern verbinden sich in der Dimension des Theaters zu etwas Neuem. Wenn die Musik ins Spiel kommt, wiederholt sich dieser Vorgang ein zweites Mal: Auch die Musik ist keine bloße »Zutat«, sondern ein Medium, das wiederum eine eigene Dimension erschließt. Auch in dieser Dimension können nun wiederum alle Elemente, die der Wort-Sprache und die der theatralischen Sprache, sich zu etwas Neuem entfalten. Wie kompliziert das alles! Aber wie notwendig auch, daß für eine Kunstform, an der so viele Künste miteinander derart unberechenbare Verbindungen eingehen, ein Begriff steht, der dies annähernd zum Ausdruck bringt: »Musiktheater«.

Einen Stoff zunächst . . .

»Wir setzten uns zusammen und entwarfen einen Text, einen Stoff zunächst . . .« So schildert Rolf Liebermann den Beginn seiner Zusammenarbeit mit Heinrich Strobel. Wie muß ein Stoff für ein Werk des Musiktheaters aussehen, das den Anspruch erfüllt, »modern« zu sein?

Er kann »modern« dadurch sein, daß er dem Gegenwartsgeschehen entnommen, also aktuell ist. Aber auch geschichtliche oder mythologische Stoffe können aus der Sicht unserer Tage neu gesehen und formuliert werden. Schließlich haben Stoffe, die menschliche Grundsituationen widerspiegeln, einer jeden Generation von neuem etwas zu sagen und verdienen es, aus diesen Aspekten dargestellt zu werden. Auch die Hinwendung der Opernkomponisten zu literarischen Vorlagen, zu den großen Dramen der Weltliteratur, braucht keineswegs ein Armutszeugnis zu sein. Wenn nicht einfach an dem Text »entlang komponiert«, sondern dieser durch die musikalische Gestaltung neu geformt wird und die Kraft in sich birgt, alte oder neue Wahrheiten aufzuzeigen, ist auch er geeignet.

Zu allen Zeiten ist die Wahl des Stoffes für den Komponisten entscheidend gewesen. Monteverdi griff nach fünfzigjähriger Opernpraxis mit mythologischen Themen erst in seinem letzten Werk zu einem historischen Stoff, durch den er die Menschen seiner Zeit charakterisieren konnte. Mozart fand nach mehreren Versuchen mit der opera seria nach mythologischen Vorlagen erst durch die opera buffa zu seiner meisterhaften Gestaltung von Menschen in ihren differenzierten Beziehungen zueinander, sei es nun in der comedia per musica (»Figaro«), im dramma giocoso (von giocare = spielen; »Don Giovanni«) oder in der opera buffa (buffo = komisch; »Così fan tutte«). Wagner versuchte sich zunächst an historischen Vorlagen (»Rienzi«; das historische Drama »Jesus von Nazareth« blieb unausgeführt) und entdeckte erst in der Mythologie die geeigneten Urbilder, um im musikalischen Gleichnis mitzuteilen, was ihm innerstes Anliegen war. Die Italiener stellten immer den plastischen Menschen ins Rampenlicht, sei es nun in historisch überlieferten oder dichterisch gestalteten Situationen. Um die Jahrhundertwende wirkt die Spätromantik mit Märchenstoffen nach (Humperdinck, Pfitzner, Siegfried Wagner). Strauss, Orff und Krenek greifen u. a. auf antike Vorlagen zurück. In den zwanziger Jahren wird die Opernbühne das Forum aktueller, teils politischer Themen oder reflektiert Ergebnisse der modernen Wissenschaften (Hindemith: »Sancta Susanna«, Weill: »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«, Krenek: »Jonny spielt auf«, Schönberg: »Erwartung«). Die jüngeren Komponisten bedienen sich zumeist literarischer Vorlagen und folgen darin Alban Berg. Mythologischen Stoffen gegenüber herrscht Zurückhaltung.

In seiner Schrift »Libretti für Rolf«, die Strobel zum 60. Geburtstag seines Komponisten schrieb, berichtet er auf launige Weise, wie er zu den Stoffen für die drei Liebermann-Opern »Leonore 40/45«, »Penelope« und »Schule der Frauen« gekommen war. Rasch war man sich einig geworden in der Tendenz: »Nichts Herkömmliches, sondern einen Stoff aus dem Leben von heute, so aktuell wie möglich, auch wenn es die Leute provozieren sollte.« Die beiden ersten Werke kamen dieser Forderung nach. »Leonore 40/45« handelt von der Liebe einer Französin und eines

deutschen Soldaten, Angehörigen der Besatzungsmacht. Ein solches Thema war in jenen ersten Nachkriegsjahren noch etwas ungemein Anstößiges. Die Geschichte beruhte auf einer wirklichen Begebenheit, in der Strobel, der im Kriege in Frankreich interniert gewesen war, als eine Art deus ex machina fungiert hatte. Er veranlaßte, daß die beiden Liebenden, denen das Kriegsende die Trennung gebracht hatte, wieder zusammenfanden. Das Stück war zweisprachig, die Franzosen sprachen französisch, die Deutschen deutsch. Die Oper wurde 1952 in Basel uraufgeführt. Dann kam sie als Deutsche Erstaufführung in Berlin heraus.

Da das Stück starken politischen und auch klanglichen Sprengstoff hatte, drückte sich der Intendant um seine Anwesenheit. Er war nach Kopenhagen gefahren, um dort »Siegfried« zu inszenieren. Der Intendant hieß Heinz Tietjen. Er hatte das Stück angenommen, wollte aber lieber nicht dabei sein. Die Premiere wurde auch wirklich ein unheimlicher Theaterskandal. Als ich mich verbeugen wollte – ich war schon mit einem Schritt draußen –, wurde ich von einer Chorsängerin an der Jacke zurückgerissen. Sie sagte: »Um Gotteswillen, gehen Sie nicht raus, das wird fürchterlich!« Ich sagte: »Ich will es aber wissen«, und ging doch raus. Es war das übliche Gebrüll und Geklatsche, wie das so bei einer Skandal-Uraufführung der Fall ist.

Dann hatte die Mailänder Scala das Stück angenommen. Günther Rennert inszenierte. Es war das erstemal, daß wir uns persönlich begegneten. Für die musikalische Einstudierung sorgte Antonino Votto, der geliebte, zauberhafte Votto.

Es wurde ein fürchterlicher Skandal. Die Leute pfiffen schon, bevor das Stück begann, also, als Votto auftrat. So ging es weiter bis zum Schluß. Am Schluß passierte dann das, was ich nie wieder an einem Theater erlebt habe: eine Beerdigung 1. Klasse. Sie bestand darin, daß kein Mensch eine Hand rührte. Totenstille. Das Publikum der Scala verließ das Haus mit Ausnahme von fünf oder sechs Freunden aus Zürich, die zunächst einmal versucht hatten, zu klatschen, dann aber die Hände rasch sinken ließen. In der Pause war Ghiringelli, damals Superintendente der Scala, zu Strobel und mir in die Loge gekommen und hatte gesagt: »Ihr müßt, wenn Ihr Euch verbeugen wollt, Euch etwa 5 Minuten vor Ende aufmachen, denn der Weg bis zur Bühne ist sehr weit, und bei modernen Stücken gibt es meistens nicht so viele Vorhänge. Wenn Ihr Euch also verbeugen wollt, müßt Ihr frühzeitig kommen.« Strobel und ich gingen vor Ende des Stückes aus der Loge. Wir schlichen uns auf die Bühne. Aber Gelegenheit zum Verbeugen gab es nicht, weil es keinen »Vorhang« gab. Es rührte niemand eine Hand.

Am nächsten Tag stand in der Zeitung: »Die Applause wurden aus Zürich importiert.« Das war der Titel der Kritik.

Es bleibt nachzutragen: Das ursprünglich in französischer und deutscher Sprache komponierte Stück wurde in Italien auf französisch gespielt, die Deutschen sangen italienisch. Hier waren sie einfach italienische Besatzungssoldaten, was durchaus möglich war. Dies rief aber den besonderen Ärger des Scala-Publikums hervor. Der Ärger war also mehr ein politischer als ein musikalischer. Diese ganze Frage der Kollaboration, die in dem Stück aufgeworfen ist, gab sowohl in Italien wie auch in Berlin einen ungeheuren Zündstoff, während in Basel überhaupt niemand darauf reagierte.

Auch das zweite Libretto Strobels behandelt Konflikte, wie sie als Folgeerscheinungen nach einem Krieg vorkommen. Die Anregung gab eine Zeitungsnotiz. Danach war der erste Mann einer Frau im Kriege verschollen und für tot erklärt worden. Nach einiger Zeit heiratet sie wieder. Dann kommt plötzlich der erste Mann zurück, und der zweite erhängt sich, als er dies erfährt. Dieser tragische Stoff wurde nicht realistisch, sondern in Verbindung mit Homers Penelope-Dichtung behandelt. Die beiden Ebenen, die der kretisch-mykenischen und die der modernen Welt, greifen ständig ineinander. »Ähnlich wie in ›Leonore‹«, schreibt Strobel, »wollten wir auch politische Akzente setzen. Aus diesem Grunde führten wir drei Buffonen ein: zwei Kriegsgewinnler und einen nationalen Phrasendrescher, der stottert; ferner einen Podestà, der den Spätheimkehrern die Lektion erteilt, daß sie zwar unterlägen, die Heimatkämpfer aber ideologisch gesiegt hätten. Am Schluß verwandelt sich die Oper zu einer Allegorie, in der Odysseus erscheint, aber nicht als reale Figur, sondern als Erfindung Homers, als Symbol der alles überlebenden Kunst.«
»Penelope« wurde 1954 bei den Salzburger Festspielen erfolgreich uraufgeführt.
Nach diesen beiden Opern hatten die Autoren vorerst genug vom »Théâtre engagé«. Als daher an den Komponisten der Auftrag erging, eine Oper für Louisville zu schreiben, suchten sie nach etwas Neuem. Es wurde eine »Literaturoper«. Ihr lag Molières »L'école des femmes« zugrunde.
Es war ein Auftrag der Rockefeller-Foundation, der zur Auflage hatte, daß das Stück nicht weniger und nicht mehr als 55 Minuten dauern durfte, weil es auftragsgemäß auf zwei Schallplattenseiten gehen mußte. So habe ich es für Louisville als Einakter auf genau 55 Minuten komponiert, und zwar auf englischen Text. Es wurde auf der Opernbühne in Louisville aufgeführt. Dann wurde es – immer noch als Einakter – in New York auf der Bühne des City Center aufgeführt und wurde ein riesiger Durchfall. In Louisville war es ein großer Erfolg gewesen, in New York fiel es durch. Paul Henry Lang schrieb im New York Herald Tribune, den es damals noch gab, den berühmten Satz: »I was so happy when I came home and heard the sweet sound of my typewriter . . .«
Nach diesem Reinfall in New York sollte das Stück vom Spielplan der Salzburger Festspiele gestrichen werden. Noch unter der Ägide Furtwänglers war die Neufassung, abendfüllend und auf deutschen Text, zur Uraufführung angenommen worden. Aber Furtwängler war 1954 gestorben. Der neue musikalische Chef hieß Herbert von Karajan. Er kannte das Stück nicht, setzte aber nach Lektüre der New Yorker Presse alles daran, um die Salzburger Uraufführung zu verhindern. Nun hatte ich aber einen unterzeichneten Vertrag. Und so haben Gottfried von Einem und der jetzige Chef der Salzburger Festspiele die Einhaltung des Vertrages durchgesetzt. Wir gingen zum Landeshauptmann. Das war damals Herr Kreisky, der spätere österreichische Bundeskanzler.
Zu ihm gingen wir, um der Intrige Karajans eine andere entgegenzusetzen, und haben es dann auch geschafft: 1957 kam die »Schule der Frauen« in Salzburg heraus mit George Szell am Pult und in der großartigen Besetzung Rothenberger, Ludwig, Berry, Böhme und Gedda. Es war ein großer Erfolg. Gott sei Dank.
»Die Schule der Frauen« ist in vielen Sprachen gespielt worden, in polnisch, in tschechisch, in jugoslawisch und in kroatisch. Das Stück ist über viele Bühnen ge-

gangen, in England, Amerika, auch in Japan. »Penelope« ist nicht so viel gespielt worden. Bedenkt man aber, wie schwer diese Oper zu besetzen ist, so ist es doch sehr viel. Heute bedeuten die Gesangspartien überhaupt keine Probleme mehr, sie sind sehr melodisch. Was 1954 noch in Salzburg in diesem Zusammenhang los war, erscheint mir heute fast rührend.

Die Literaturoper »Die Schule der Frauen« ist ein Repertoire-Stück geworden. Die beiden früheren Opern aber haben inzwischen ihre Aktualität eingebüßt. Was damals so erregend war, würde – zumindest hierzulande – heute kaum noch interessieren. Die Aktualität hatte hier die Kurzlebigkeit zum Preis.

Bis Rolf Liebermann 1957 zum Norddeutschen Rundfunk ging, hatte er als Komponist unter Theaterleuten und Musikern gelebt. Sein Engagement für das Neue in Musik und Theater war geblieben. So ist es kein Wunder, daß er dann von seinem Intendantensessel in der Dammtorstraße die Sache des zeitgenössischen Musiktheaters so betrieb, wie es ihn seine eigenen Erfahrungen gelehrt hatten.

Im übrigen gab es auch anderenorts unter den Veranstaltenden engagierte und aufgeschlossene Persönlichkeiten, die den Komponisten Aufträge erteilten. Sie sorgten dafür, daß auch bis in die jüngste Zeit die alte Sitte der Auftragserteilung lebendig blieb.

Gottfried von Einem schrieb seine Oper »Dantons Tod« ursprünglich im Auftrage der Dresdner Oper. Sie wurde dann nach dem Kriege, 1946, beendet und in Salzburg uraufgeführt. Die Oper »Der Prozeß« schrieb von Einem im Auftrage des Österreichischen Unterrichtsministeriums für Salzburg. Boris Blacher komponierte für den Südwestfunk seine »Ornamente« für Orchester und für die Staatsoper Wien zur Eröffnung des neuen Hauses das Ballett »Der Mohr von Venedig«. Ernst Krenek wurde von Clemens Krauss, damals Direktor der Wiener Staatsoper, eingeladen, für Wien eine Oper zu schreiben. Es wurde »Karl V.«, 1933 beendet, aber dann aus politischen Gründen nicht aufgeführt. Die Uraufführung fand 1938 in Prag statt.

Diese Beispiele zeigen nur, daß der Brauch nicht ganz eingeschlafen war. Wie der Auftrag aussah, ob finanzielle Verpflichtungen damit verbunden oder nur die Uraufführung garantiert war, ist unterschiedlich. Rolf Liebermann setzte die Praxis der Auftragsvergabe fort. In den ersten Jahren noch nicht so systematisch wie später, als die Hamburger Oper im allgemeinen pro Jahr zwei Aufträge vergab. Diese entschlossene Haltung, der Moderne jährlich ihren festen Platz zu sichern, war in dieser Konsequenz neu. Und er selbst fand wohl auch erst dazu. In den ersten Jahren hatten zwischen den Auftragswerken »Prinz von Homburg« (1960) und »Figaro läßt sich scheiden« (1963) noch zwei Deutsche Erstaufführungen und eine Reihe von Hamburger Erstaufführungen gestanden: Schoeck, Hindemith, Weill, Dallapiccola. 1963/64 kommt Kreneks »Goldener Bock« heraus, und ab 1964/65 erscheinen jährlich zwei Uraufführungen. Bis auf den Opernerstling Antonio Bibalos waren es sämtlich Auftragswerke. Von manchen Kritikern wurde dies für Snobismus gehalten. Man darf aber nicht vergessen, daß Rolf Liebermann nichts von seinem Engagement für das Neue verloren hat. Er verband dieses Engagement mit der Aufgabe, als Opernintendant den Radius an Information so weit wie möglich zu ziehen: durch Länder, Stile, Generationen.

Hans Werner Henze: »Der Prinz von Homburg«

Uraufführung: 22. Mai 1960

Seinen ersten Auftrag erteilte Rolf Liebermann einem der jüngsten, den er bereits von den ersten Donaueschinger und Kranichsteiner Begegnungen her kannte: Hans Werner Henze. Nach längerem Zögern wählte Henze sich Kleists Drama »Prinz Friedrich von Homburg« zum Thema und widmete am Ende das fertige Werk dem ältesten der Gilde, der sich immer wieder unter die Jungen begeben hatte und zu dem diese voller Bewunderung und Verehrung aufblickten: Igor Strawinsky.

Befaßt man sich näher mit Henzes Oper, wird deutlich, daß die durch diese Dedikation ausgesprochene Beziehung mehr ist als nur eine schöne Geste. Die Art, wie Henze in jedem neuen Werk ein anderer ist, der erst im Umgang mit ihm den geeigneten Stil entwickelt und sodann konsequent kompositorisch verdichtet, verbindet ihn mit dem großen Altmeister. Diether de la Motte schreibt in seiner geistvollen Analyse von Henzes »Homburg«-Oper: »Es ist nicht ein Takt Verdi, nicht ein Takt ›serielle Musik‹ in dieser Oper, aber die ›Regeln‹ dieses Werkes (die schon längst wieder ihre Gültigkeit für Henze verloren haben, nachdem der Schlußtakt des Werkes geschrieben ist) ermöglichten dem Komponisten eine Spannweite, die man heutzutage außer bei Strawinsky nirgends findet, und die daher bei beiden Komponisten von vielen mit entsprechendem Mißtrauen beobachtet wird.«

Henzes »Prinz von Homburg« ist das, was wir eine »Literaturoper« nennen. Ein Drama der Weltliteratur wird – ja, was wird es? »Vertont« und dabei »transformiert«? Oder nur um die überflüssigen Handlungszweige samt Figuren gekappt, damit die Hauptfäden der Handlung um so deutlicher hervortreten und deren Dramaturgie klarer wird? Diese Fragen sind bei jeder Oper, die auf eine literarische Vorlage zurückgeht, neu zu stellen. Bei Umarbeitung von Drama zum Libretto sind, je nach Länge des Dramas, bis zu $^2/_3$ des Textes zu kürzen, um Raum zu schaffen für die Musik. Schon hier zeigt sich, worauf die neuen Autoren, Librettist und Komponist, Wert legen für ihre Neuformung der alten Elemente, aus denen das Drama lebt.

Ingeborg Bachmann ist Henzes Librettistin. »Einer Generation zugehörig, die nicht nur dem Volk mißtraute, das seine Klassiker politisch mißbraucht hatte, sondern auch den Dichtern mißtraute, deren Werke sich so mißbrauchen hatten lassen«, stand sie ihrer Aufgabe zunächst skeptisch gegenüber. Die Ambivalenz des Werkes, das gleichermaßen des Geistes der Knechtschaft (Brecht: Oh Held, von Todesfurcht ins Knien gebracht! / Ausbund von Kriegerstolz und Knechtsverstand!), wie des Geistes der Freiheit bezichtigt wurde (Heine: Dieses Stück ist noch immer ein Erisapfel in unseren ästhetischen Gesellschaften. Was mich betrifft, so stimme ich dafür, daß es gleichsam vom Genius der Poesie selbst geschrieben ist . . .!), diese Ambivalenz, was eigentlich macht sie aus? Sie führt hierzu aus:

»Es gibt in diesem Schauspiel, dessen Szenen alle zur Nachtzeit spielen (oder in der Dämmerung oder im Morgengrauen) durch den ständigen Lichteinfall der Sprache und einer Freiheit, die nicht eigens ihre Verkündigung braucht, sondern sich durch die Sprache fühlbar macht, eine große Klarheit und Helligkeit. Es gibt

in diesem Schauspiel keinen einzigen Bösewicht, keine Gestalt, die einer Niedrigkeit fähig wäre, einer Intrige, einer Schurkerei. Und es gibt nicht ein ›Schicksal‹, nichts Verfängliches, Unaufhaltsames. So mußte der Prinz uns erscheinen als der erste moderne Protagonist, schicksallos, selber entscheidend, mit sich allein in einer ›zerbrechlichen Welt‹ und uns darum nah, kein Held mehr, komplexes Ich und leidende Kreatur in einem, ein ›unaussprechlicher Mensch‹, wie Kleist selbst sich genannt hat, ein Träumer, Schlafwandler, der Herr seiner selbst wird.

Alle Gestalten in dem Stück zeichnen sich durch einen Freimut sondergleichen aus, der Freund Hohenzollern, die Kurfürstin, die erstaunliche Prinzessin von Oranien, die ihr Regiment zur Befreiung des Prinzen in die Stadt befiehlt, die Offiziere, die dem Kurfürsten die Stirn bieten. Sie alle, und ihre Handlungen und ihre Worte bezeugen es immerzu, atmen eine Luft der Freiheit, die uns selbstverständlich erscheint, die aber, bedenken wir es wirklich, noch nie in einem Staatswesen geatmet worden ist.

Dieses Staatswesen ist eine Vision Kleists. Und der Große Kurfürst, der es repräsentiert, ist eine Idealfigur, ein Herrscher, der den Gebrauch der Macht verachtet, aber auch nur Spott für seine Offiziere hat, denen der Sieg Homburgs ein Beweis dafür ist, daß richtig gehandelt wurde. Sein tragischer Begriff von Gerechtigkeit läßt diesen Beweis nicht zu. Homburg, der falsche Sieger, aber unterwirft sich dem absurden Urteil, weil er die Voraussetzungen begreift, unter denen der Kurfürst es fällt – nämlich als einem nicht der Macht und der Grausamkeit entsprungenen. Genau hier im Absurden der beiden Entscheidungen vernichten beide, Kurfürst und Prinz, die heroische Welt und ihren trügerischen Anspruch.

Was an dem Stück wie die Verherrlichung der Legitimität erscheint, ist nicht die Glorifizierung jener Legitimität (oder sagen wir besser: Illegitimität), unter der wir seit je in unseren Ländern gelitten haben und die Deutschland in den Abgrund geführt hat, sondern eine noch nie verwirklichte, durch die der Staat einsichtig werden könnte, die Gerechtigkeit lebbar wird, Freimut kein Wagnis ist – durch die all dies unmöglich wird, was Kleist wußte und was ihn als Wissen verbrannte: ›Ist es ihm um die Wahrheit zu tun? Dem Staate? Ein Staat kennt keinen anderen Vorteil, als den er nach Prozenten berechnen kann. Er will die Wahrheit a n w e n d e n.‹

Und vergessen wir nicht, daß derselbe Mann schrieb: ›Der Soldatenstand wurde mir so verhaßt, daß es mir nach und nach lästig wurde, zu seinem Zwecke mitwirken zu müssen.‹ Aber Kleist ging noch weiter, sagte, es sei unmöglich, Offizier und Mensch zugleich zu sein. Es ist zu fürchten, daß dieser Autor in Deutschland nie populär wird.«

Der Mut zu Kleist war mit diesen Überlegungen gefaßt. Aber der Mut zu einer Kürzung, ja Bearbeitung eines Textes ließ noch auf sich warten. »Es bedurfte langer Überlegungen und vielen Zuredens, um die Skrupel zu besänftigen, um mir klar zu machen, daß die Achtung vor einem bedeutenden Werk nicht in eine Lähmung davor auszuarten brauche. Das Unumgängliche wurde getan, die kleinen Operationen wurden vorgenommen mit dem Wunsch, die Dichtung so unbeschädigt wie möglich der Musik zu übergeben – nicht zum Gebrauch, sondern für ein zweites Leben in der Musik und mit der Musik.

Gesichtspunkte helfen kaum. Aber beim Auflösen und Auffächern der Szenen, nach einer immer intimeren Kenntnis des Gefüges, ja nachdem so etwas wie ein Röntgenbild entstanden war, zeigte es sich, wo der Text eine Straffung zuließ, wo Kürzungen möglich waren, ein rascherer Fortgang oder Einsatz sich erlaubte. Die herrlichen Monologe, die knappsten, dichtesten, die in der Literatur zu finden sind, konnten alle erhalten werden. Unvermeidbar jedoch waren folgende Veränderungen: Nebenfiguren, stichwortbringende vor allem, wurden hier und da zusammengefaßt in eine Person; oder es wurde, soweit dies dem Sinn nicht abträglich war, ein Text einer anderen Person in den Mund gelegt, oder ›Allen‹, oder den ›Offizieren‹, oder den ›Damen‹. Gelegenheiten für Arien und Ensembles und für verbindende Rezitative boten sich manchmal wie von selbst an oder wurden gefunden. Auffälliger ist die Einführung einer neuen Szene, in der der Prinz, auf dem Bittgang ins Schloß, auf dem Wege zur Kurfürstin, sein Grab von den Totengräbern schaufeln sieht. Im Original erzählt er diese Szene der Kurfürstin, in der Oper sehen wir sie. Der Text ist der darauffolgenden Szene mit der Kurfürstin entnommen — ›Ach! Auf dem Wege, der mich zu dir führte, / Sah ich das Grab beim Schein der Fackeln öffnen . . .‹

Es gäbe keine Rechtfertigung für dieses Libretto, wenn es beanspruchte, etwas für sich zu sein. Die Rechtfertigung, wenn davon die Rede sein soll, kann nur von der Musik kommen. In dem neuen Werk, der Oper, erlöst ja der Komponist den ›bearbeiteten‹ Text zu einer neuen Gestalt, einer neuen Ganzheit. Ich würde darum meine Arbeit dann für gelungen halten, wenn sie wenig bemerkt und schließlich vergessen würde.

Hingegen möchte ich über den Schluß noch etwas sagen, der die längste Zeit, ja bis zuletzt, die größten Schwierigkeiten machte. Die beiden Bedenken, von denen gesprochen wurde, treten hier gemeinsam auf, das Bedenken gegen den Text selbst und das Bedenken, ihn zu verändern. Ich versuchte zuerst, aus verschiedenen Textstellen ein Finale zu machen, um den bekannten Schluß zu vermeiden. (›Ins Feld! Ins Feld! / Zur Schlacht! / Zum Sieg! Zum Sieg! / In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!‹) Denn dieser Schluß hat mitgeholfen, das Mißverständnis zu befördern und Kleist den Gedankenlosen auszuliefern als einen nationalen, patriotischen Dichter, der er niemals war. Der originale Schluß ist nun doch stehen geblieben, obwohl ich noch öfters bezweifle, daß die Lösung die richtige ist. Er ist stehen geblieben im Vertrauen darauf, daß jene, die den ›Genius der Poesie selbst‹, von dem das Stück geschaffen wurde, verspüren, auch die Schwerpunkte des Werkes begreifen. Nicht in der opernhaft naiven Apotheose, die zeitverhaftet, unreflektiert ist, werden die Begreifenden sich aufhalten, sondern für immer bei den schmerzlichen Worten Nataliens: ›Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!‹«

Direkter noch, als es bei der Librettistin der Fall ist, läßt sich der Komponist von ganz bestimmten Seiten der Kleistschen Vorlage ansprechen. Fast befeuert von dem poetischen Geist der Dichtung begreift er seinen Helden als »traumwandelnden jungen Herrn, ein mit feurigen Zungen Redender, ein deutscher Hamlet, mit dem Leben wie mit dem Tode spielend«. Ja, unversehens identifiziert er sich schon mit ihm, wenn er fragt, »wo gibt es Glänzenderes in der deutschen Sprache, wo mehr Freiheit, Wildheit, Pathos, diese hohen Gefühle, die heute niemand mehr aufbrin-

gen will, die meine Musik aber suchte! Gefühle, die doch in unser modernes Bewußtsein tief hineinreichen, da sie von einem Menschen aufgebracht werden, der leicht oder genau so schwer wie in der seinen in unserer Welt leben oder nicht leben könnte, der in unserer Zeit ähnlich reagieren würde, wie er es in der seinen tat?«. Wir merken auf: es ist von Gefühlen die Rede. Wie seltsam. Denn gerade Henzes Generation war doch dabei, jede Art von Gefühl sorgsam unter die Lupe zu nehmen, seit mit Gefühlen politisch so viel Schindluder getrieben worden war. Lesen wir also mit Bedacht, was der Komponist weiter schreibt, und was stellenweise wie eine Rechtfertigung für dieses Gefühl, das er sucht, anmutet. »Daß man die Welt, die Kleist in diesem Werk aufgebaut hat, vom ›Preußentum‹ abstrahieren muß, ist einleuchtend, aber mir scheint sogar, das Werk ist schon von vornherein vom ›Preußentum‹ abstrahiert. Beinahe zufällig nur, des historischen Hintergrunds wegen (der von Kleist frei variiert wurde), spielt sich der Konflikt im Brandenburgischen ab. Doch die Spannung zwischen dem Sein eines einzelnen und der Staatsraison, Fragen der Mißachtung von Gesetz und Ordnung, das Zittern eines Menschen vor der Gewalt der herrschenden Macht, der Mut, sich solcher Macht zu widersetzen — all das könnte auch heute geschehen oder hätte vor tausend oder zweitausend Jahren sein können, in Sparta, in Athen, solche Konflikte haben immer existiert und existieren immer noch; sie sind nicht an die Lokalität Brandenburg und nicht an das Preußentum gebunden.«

Und er träumt sich in die Antike, zu den Statuen in Agora und Delphi: es könnten auch d i e s e Götter sein, die der Prinz anruft, d i e s e s seine Welt sein: »Der spielerische Geist im schwarzen Schatten des hohen hellen Olymp, ein eklogenhaftes Spiel, mit unerwarteten Ausbrüchen, schönen und dithyrambisch hohen Gefühlen.«

Doch dann meldet sich der Praktiker zu Wort, der Komponist, der diese »Art von Größe« braucht für die Art, wie er komponieren möchte. »Aber da ist noch ein anderer Aspekt, der mir aus dem Text Kleists hervorzugehen scheint. Alles was geschieht, wie es geschieht und wie es gesagt wird, ist verwandt mit der Ausdruckswelt jener Art italienischer Oper, wie sie gerade zu Anfang des 19. Jahrhunderts ihren großen Aufschwung nahm und das ganze Saekulum dann triumphal beherrschte. Auch in dem Berlin Kleists (siehe auch die Briefe von Heine) wurde das Echo vernommen. Mein neugieriges Interesse für diese Kunstform war gerade weiter vorgedrungen und mein Bedürfnis, mich darin zu versuchen, ganz intensiv, als die Wahl auf den ›Prinz von Homburg‹ fiel. Die engelhafte Melancholie Bellinis, das funkelnde Brio Rossinis, die schwere Leidenschaftlichkeit Donizettis, das alles vereint und zusammengerafft in Verdi, diese robusten Rhythmen, harten Orchesterfarben und im Ohr brennenden horizontalen Linien, Melodien genannt (und die sichere Einheit dieser ›Parameter‹ beim Zusammenwirken) — das bezauberte mich seit langem schon, und auch die ungeschlachten, unschuldigen Libretti, die man trotzdem lieben kann und über die eine Ironie heute möglich ist, eine Selbstironie möchte man sagen, bei der Entdeckung, daß man ihrem puren Dasein Aufmerksamkeit zollt, diese verqueren Vorlagen für ›soft tunes and airs‹, für das Marionettenhafte — auch sie haben Gewalt, Charme und eine besondere Art von Größe.«

Als hätte er bereits zu viel verraten, resümiert Henze am Ende ganz sachlich: »Die

Oper ›Der Prinz von Homburg‹ ist zustandegekommen aus mehr als einem Grunde: Neben dem Bedürfnis, eine noble, sehr überhöhte Sprache mit Musik anzugehen, war da die Gestalt des Protagonisten, des in Visionen und Wachträumen spielerisch lebenden Menschen, anziehend, faszinierend. Und dann der Hergang des Spiels selbst natürlich mit seinen vielfältigen Spannungen, weitreichenden und ineinander übergehenden Gefühlszuständen, und schließlich auch ein Formalismus, der Ort der Handlung und die Zeit, die einen unwillkürlich an die Brandenburgischen Konzerte denken lassen (so sehr, daß Helmut Käutner, der Regisseur der Hamburger Uraufführung, anregte, die Oper ›Brandenburgisches Konzert‹ zu nennen) und endlich an die Zeit Kleists, der neben Rebellen und Rebellionen auch ein neuer Opernstil entsprungen ist, aus dem vielfältige Anregungen kamen.«

Offensichtlich befand sich Henze als Komponist im Stand einer Entwicklung, in dem er das Kleistsche Drama brauchte, um an seiner Sprache den eigenen schöpferischen Funken entzünden zu können. Die extreme Rolle des Gefühls als Zustand nachtwandlerischer Hellsichtigkeit mag ihm zu jener Zeit wie der Zustand des geistig wie künstlerisch Schaffenden während des Schaffensvorganges erschienen sein. Sein Umgang mit der Dichtung, die Art, wie er sie Wort für Wort, Schritt für Schritt zu etwas völlig Neuem umsetzt, den kontrastreichen Situationen ihre musikalisch begründete Form gibt, wobei ihm das »Baumaterial« erst unter der Hand zuwächst, zeigt dann deutlich, wie sehr er die Gesamt-Konstellation aller Figuren und Situationen im Auge hat. De la Mottes Analyse deckt auf, wie Henze seinen Homburg komponierte, wie er sein Material nicht vorgeplant hat, sondern »erfindet«: »Deutlich wird der Unterschied zwischen diesem Kompositionsvorgang Henzes und der Arbeitsweise mit zwölf Tonreihen: diese werden vor Beginn der kompositorischen Arbeit aufgestellt; aus einem noch nahezu anonymen Arbeitsmaterial werden im Verlauf der Komposition charakteristische Gestalten erschaffen. Henze hingegen kommt beim Schreiben zu ›Inventionen‹, die ihm zur weiteren Bearbeitung und Dienstbarmachung geeignet scheinen, die sich eventuell auch zum ›Arbeitsmaterial‹ abschleifen. Eine Entwicklung in entgegengesetzter Richtung also. Baumaterial wird aus der Komposition gewonnen, nicht durch Disposition. Nie also gibt es bei Henze ›Nur-Material‹; alles wird aus der Komposition entnommen und ihr wieder an anderer Stelle verwandelt einverwoben, alles rührt – auch das, was ›gehandhabt‹ und ›bearbeitet‹ wird – von Erfindung her.«

Aus solchem Material werden zunächst einmal die Personen charakterisiert. Hierbei spielt die Zuordnung von Intervallen eine Rolle: die Quart-Quint-Melodik wird der Welt des Kurfürsten, die der Sext dem Prinzen zugeordnet. De la Motte zeigt weiter, wie biegsam und zugleich wie hart dieses Material sein muß, da es sowohl dem Prozeß der freien Entfaltung wie dem der größten Verdichtung ausgesetzt wird. Dieses Verfahren ist nicht nur an der Melodik abzulesen, sondern findet, teils aus ihr gewonnen, auch im Bereich von Harmonik und Rhythmik statt. Henze hat seinen »Homburg«, dem Vorbild der frühromantischen italienischen Oper folgend, in der Form einer Nummern-Oper komponiert. Formal bildet die bei Kleist vorgefundene – und zum größten Teil übernommene – Szenenfolge das Gerüst des Aktes.

Die Untersuchung der Partitur zeigt, wie meisterhaft gearbeitet worden ist. Nicht

nur, daß alle musikdramatischen Mittel in eine die ganze Oper durchwirkende Struktur gefügt sind, sondern daß auch die dem Drama innewohnenden Dimensionen von Zeit sicher erkannt und kongruent in Musik gesetzt werden. Der Komponist hat sein Vorbild der locker gereihten Nummernoper weit hinter sich gelassen und »ein einziges großes kompositorisches Gebäude weitsichtig geplant und nach strengem Bauplan errichtet«. Er hat aber zugleich die Szenenverteilung durch musikdramatischen Nachvollzug aller ihnen innewohnenden Spannungsmomente zur Akt-Einheit gebunden und dabei die Spannung noch intensiviert.
Henzes Oper ist ein Meisterwerk. Es ist zugleich eine »klassische« Art, ein Bühnenwerk in Musik zu setzen. Klassisch insofern, als sich der Komponist hierbei die Anwendung von außer-dramatischen Mitteln versagt. Neue Medien werden nicht eingesetzt, neue Formen nicht gewollt, neuer kompositorischer Prinzipien bedarf es nicht. Die Erfindung ist auf Auswahl innerhalb des Bestehenden gerichtet, die Arbeit auf Logik und Konzentration. Das alles läßt sich zugleich als Reverenz vor Kleist interpretieren.

Hans Werner Henze an Rolf Liebermann, 2. 11. 1959
Telegramm
Prinz von Homburg beendet in Staub mit allen Feinden Spoletos.

Rolf Liebermann an Hans Werner Henze, 3. 11. 1959
Telegramm
Wir haben geflaggt *Staatsoper Hamburg.*

Das Werk wurde am 22. Mai 1960 uraufgeführt. Bei der Direktübertragung kam es während einiger klanglich etwas hervorstechenden Posaunenglissandi zu minutenlangen Störungen. Leopold Ludwig am Pult behielt Orchester und Bühne im Griff und versuchte, weiterzuspielen. Aber acht Minuten sind in solchen Momenten eine lange Zeit. Schließlich mußte doch die Woge der Unruhe im Publikum, die inzwischen durch Empörung über die Störenden noch größer geworden war, abgewartet werden. Dann hob Ludwig wieder den Taktstock. Der Akt, das ganze Werk, konnte zu Ende geführt werden.
Beim Gastspiel der Staatsoper in Spoleto im Juni 1960 hatte die Oper Erfolg: es gab 15 Vorhänge.
Über die erste Aufführung einige Monate später während der Berliner Festwochen berichtet Herbert Paris: »Die Aufführung fand noch im alten Theater des Westens statt, denn das neue Haus war noch nicht eröffnet. Henze sagte gleich zu mir: ›Vor den Vorhang gehe ich nicht. Ich kann es nicht mehr ertragen: Was ich auch gemacht habe, ob Sinfonien, Opern, ich bin nur ausgebuht und ausgepfiffen worden. Ich gehe nicht hinaus!‹ Darauf ich: ›Du gehst in jedem Fall raus! Du siehst mich, ich sitze in der 1. Reihe rechts außen. Wenn Du nicht kommst, stürze ich sofort nach oben, damit ich Dich mit Gewalt raustreibe vor den Vorhang.‹

Und dann passierte das, womit niemand gerechnet hatte: das erste Mal, daß der Komponist umjubelt wurde. Da mußten wir ihn mit Gewalt zurückhalten, er wollte nämlich fortgesetzt vor den Vorhang, ob er dran war oder nicht. Er rannte immer wieder raus und holte das nach, was ihm seit zehn Jahren verwehrt geblieben war.«
In der Londoner Sadler's Wells Opera wurde der »Prinz von Homburg« im Rahmen des Staatsopern-Gastspiels im Herbst 1962 zweimal gezeigt. In Hamburg wurde die Oper im ganzen 21mal gespielt. Die Bühnen Münster, Düsseldorf, Frankfurt/M., Graz, Gelsenkirchen, Augsburg und Lyon (in französischer Sprache) spielten sie nach.

Der Begriff Literaturoper

Zu dem Thema »Literaturoper« läßt sich im Hinblick auf die literarische Vorlage, der die Komposition folgt, verschiedenes festhalten. Denken wir etwa an Verdis »Rigoletto« oder »La Traviata«, so verbindet sich mit diesen Titeln so sehr die Vorstellung von »Oper«, daß uns die Vorlagen von Victor Hugo (»Le roi s'amuse«) bzw. Alexander Dumas Sohn (»Die Kameliendame«) kaum in den Sinn kommen. Die Musik hat hier das Dichterwort hinter sich gelassen. Die Frage, ob die Dramen wörtlich übernommen, umgedichtet oder vom Librettisten nur als Grundlage für plastische Charaktere und wirkungsvolle Situationen herangezogen wurden, stellt sich nicht. Anders ist es schon bei den ganz großen Meistern der Weltliteratur. Bei ihnen sehen sich Librettist und Komponist einem hohen Anspruch ausgesetzt, und wir unterscheiden deutlich Verdis »Macbeth« von seinen letzten Opern »Othello« und »Falstaff« in der meisterhaften Umdichtung seines Librettisten Arrigo Boito. Beide Opern überzeugen. Wir bescheinigen Boito die Richtigkeit seiner Worte, wenn er über seine Umdichtung von Shakespeares »Othello« sagt: »Ein Musikdrama ist kein Drama, unsere Kunst lebt von Elementen, welche das gesprochene Trauerspiel nicht kennt. Die zerstörte Atmosphäre läßt sich von neuem schaffen, acht Takte genügen, eine Empfindung wiederaufleben zu lassen, ein Rhythmus kann einen Charakter neu umreißen; die Musik ist die allmächtigste der Künste, hat ihre ganz eigene Logik, geschwinder, freier als die Logik des gesprochenen Gedankens, und um wie vieles beredter!«
Bei Kleists Dramen sind wir empfindlicher, weil wir Kleists Sprache so sehr lieben und um ihre Wahrnehmbarkeit fürchten. Wir meinen, es sei bereits genug Musik in dieser Sprache, man bedürfe ihrer nicht noch mehr. Diese Meinung wäre richtig, wenn die Musik nur als eine illustrative Ausschmückung des Wortes fungierte. Aber dies wollen die Komponisten nicht. Weder Othmar Schoeck, der 1924 »Penthesilea« vertonte, noch Winfried Zillig und Werner Egk – beide vertonten »Die Verlobung von St. Domingo« – oder Heimo Erbse (»Die Marquise von O.«) haben diese Sprache respektlos übertüncht. Wie diese Komponisten ihre Rolle Kleist gegenüber verstehen, interpretiert Emil Staiger mit seinen Äußerungen zu Schoecks »Penthesilea«: »Sicher läßt sich nicht bestreiten, daß viel von dem verlorengeht, was Kleist besonders am Herzen lag. Aber viel von dem, was ihm am

Herzen lag, rettet erst die Musik! . . . Durch sie wird alles in ein gärendes Element getaucht, aus der realistischen Zone entfernt . . . Das Knirschen des Dichters über die Unzulänglichkeit seiner künstlerischen Mittel verwandelt sich in der Oper in einen Triumph des angemessenen Ausdrucks. Denn die Musik begabt nicht nur die Worte mit einer Macht, die selbst dem grandiosesten Sprecher versagt bleibt, sie teilt sogar den höchsten Grad der Ergriffenheit, das Verstummen, noch mit.«

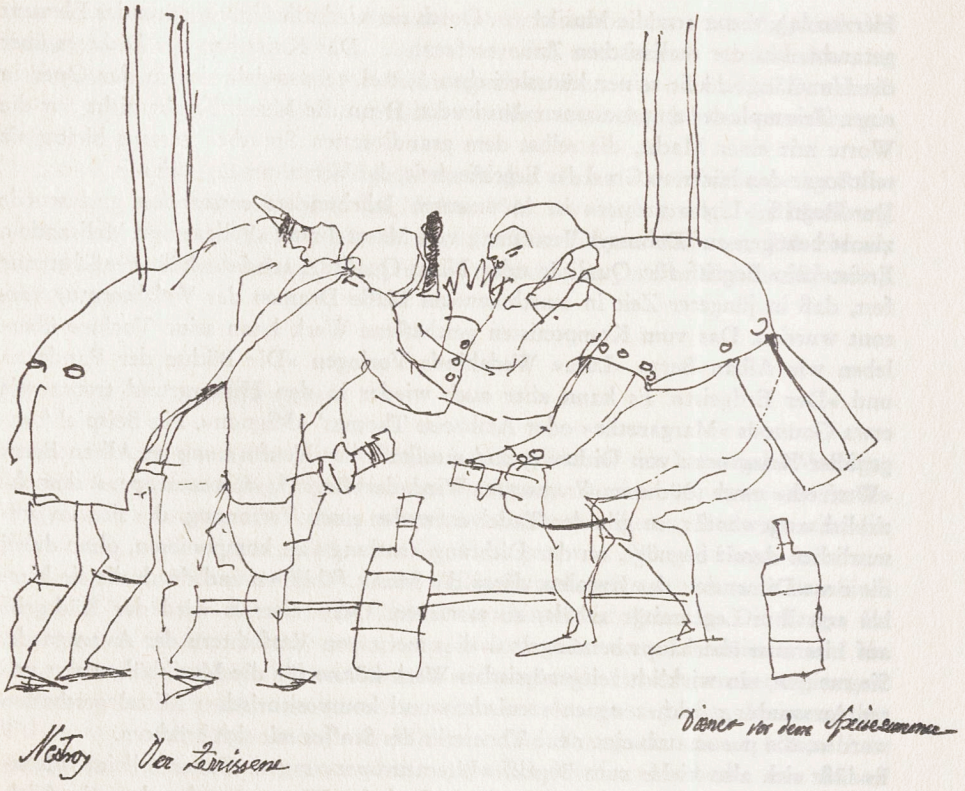
Der Begriff »Literaturoper« ist in unserem Jahrhundert entstanden und wurde zuerst bezogen auf Debussys Vertonung von Maeterlincks »Pelleas und Melisande«. Er ist kein Begriff für Qualität oder Nicht-Qualität, sondern hält zunächst nur fest, daß in jüngerer Zeit in zunehmendem Maße Dramen der Weltliteratur vertont wurden. Das vom Komponisten geschaffene Werk kann seine Vorlage überleben wie Alban Bergs »Lulu« Wedekinds Vorlagen »Die Büchse der Pandora« und »Der Erdgeist«. Es kann aber auch wieder in den Hintergrund treten wie etwa Gounods »Margarethe« oder Ambroise Thomas' »Mignon«. Ein Beispiel kongenialer Kongruenz von Dichtung und musikalischer Neuformung ist Alban Bergs »Wozzeck« nach Büchners Fragment. Wird der Begriff »Literaturoper« despektierlich angewendet, so gilt der Tadel entweder einer Vertonung, die sich im wesentlichen damit begnügt, an der Dichtung »entlang« zu komponieren, ohne dabei die neue Dimension des Irrealen, deren die Musik fähig ist, und durch die sie hierbei erst ihre Legitimität erhält, zu erreichen. Oder aber es wird der Rückgriff auf Literatur überhaupt bemängelt – dies meist von Verfechtern der Avantgarde. Sie meinen, ein wirklich zeitgenössisches Werk könne für die Musikbühne erst unter Anwendung solcher neuen szenischen und kompositorischen Mittel geschaffen werden, die per se auch eine neue Thematik des Stoffes mit sich brächten.

Es läßt sich also vieles zum Begriff »Literaturoper« sagen. Daher soll im folgenden auch mit der Anwendung dieses Begriffes keine Wertung verbunden sein. Vielmehr soll lediglich untersucht werden, unter welchen Gesichtspunkten die Komponisten ihre Auswahl bei Heranziehung der Literatur getroffen haben.

Zur Gruppe der Literaturopern, in denen ein Drama unter ästhetischen Gesichtspunkten ausgewählt und in Musik gesetzt wurde, gehören neben Henzes »Prinz von Homburg« Gottfried von Einems »Der Zerrissene« nach Nestroy, Humphrey Searles »Hamlet« und Walter Steffens Vertonung von Dylon Thomas' »Unter dem Milchwald«.

Gottfried von Einem: »Der Zerrissene« *Uraufführung: 17. September 1964*

»Der Zerrissene«, Nestroys 1844 entstandene Posse mit Gesang, geht zurück auf das zweiaktige französische Vaudeville »L'homme blasé« von Duvert und Lauzanne. Es wurde im November 1843 in Paris mit großem Erfolg uraufgeführt. Am 9. April 1844 ging Nestroys Version im Theater an der Wien zum ersten Mal in Szene. Im Theater an der Josefstadt wurde am selben Abend eine Übersetzung des französischen Originals unter dem Titel »Überdruß aus Überdruß« oder »Der gespenstige Schlosser« aufgeführt. Aus diesem Wettstreit beider Bühnen ging die Wiener Nachformung Nestroys als Sieger hervor. Sie findet in der Wiener Theater-



Skizze von Caspar Neher

zeitung höchstes Lob: »Aus seiner Feder wird ein französisches Stück sogleich ein deutsches; da wird alles vermieden, was an die überrheinische Abkunft erinnert . . .« Nur in einem Punkt ist Nestroy hinter dem französischen Original zurückgeblieben: er zerlegte dessen 2. Akt, der ihm zu lang erschien, sachlich unmotiviert in zwei Akte. Hier setzte 117 Jahre später Gottfried von Einems Librettist, sein Freund und Lehrer Boris Blacher, bei der Einrichtung des Textes an. Durch geschickte Kürzungen stellte er die ursprüngliche zweiaktige Form des Ganzen wieder her. Über Dramaturgie und Komposition der 1960/64 entstandenen Oper, die eine rechte opera buffa geworden ist, schreibt Willi Reich:

»Bei der Erinnerung an die beiden früheren Opern Einems – ›Dantons Tod‹ (entstanden 1944/46) und ›Der Prozeß‹ (1950/52) – fällt auf, daß ihre ›Helden‹ – Danton und Josef K. – in ihrer seelischen Gespaltenheit und Unbefriedigung dem Herrn von Lips irgendwie verwandt sind, um den das Geschehen im ›Zerrissenen‹ kreist. Bei der Wahl dieses Stückes als Sujet für eine Oper dürfte aber diese Verwandtschaft nur unbewußt eingewirkt haben; entscheidend für die Wahl waren wohl der überaus reizvolle und vom Dichter ungemein geistreich motivierte Wandel, den die Persönlichkeit des Lips ›im Laufe der Begebenheiten‹ erfährt, der zauber-

hafte Anteil, den die innige Figur der Kathi an diesem Wandel hat, und die lokkenden Möglichkeiten ›geistigen Kontrapunkts‹, die sich bei der Vertonung von Nestroys scharf pointierter Diktion darboten. Diese Auffassung dürfte auch die drei Einlagen im zweiten Akt veranlaßt haben: Das von Carl Merz geschaffene große Arioso der Kathi (›O mein Herr Göd! Mein herzensguter Herr von Lips!‹), das von Ernst Roth unter Wahrung des Nestroyschen Refrains ›Sich so zu verstellen, na, da gehört was dazu!‹ gestaltete Couplet des Lips und der ebenfalls von Roth textierte Ausbruch der Madame Schleyer (›Hinaus mit einem jeden, ich hab' mit meinem Bräut'gam zu reden!‹), einer sehr drastisch angelegten Figur, die Nestroy aber nur im ersten Akt auftreten ließ und die bei v. Einem im zweiten Akt eine dramaturgisch und musikalisch sehr zweckmäßige Wiedereinführung erfährt.
Bereits der Aufbau des Librettos macht die an effektvollen Auftritten und überraschenden Momenten reiche Handlung deutlich. In der musikalischen Gestaltung wurde eine möglichst genaue Entsprechung zwischen dem motivischen Material und den in der Gefühlshaltung analogen Situationen angestrebt, bei gleichzeitig steigernder Entwicklung. Dies ist in den Szenen, die der aufkeimenden Liebe zwischen Lips und Kathi gelten, besonders deutlich wahrzunehmen; ebenso in den Auftritten des Freundeterzetts, dessen Melodik von Szene zu Szene bloß leicht variiert wird. Auch den Nebenfiguren, wie dem Pächter Krautkopf und der Madame Schleyer, sind charakteristische musikalische Gestalten zugeordnet, die bei ihrem Erscheinen wiederkehren. Aber dieses Wiederkehren vollzieht sich nicht als musikalische ›Visitenkarte‹, sondern durch Eingliederung in die vom dramatischen Dialog bestimmte musikalische Form, die die jeweilige Szene beherrscht. Durch solche Gestaltungsweise ergibt sich jene Überhöhung und Steigerung der Dichterworte durch die Musik, die allein die Umformung des Sprechstückes zur Oper rechtfertigen.«
Die Oper wurde sechsmal aufgeführt. Das Stadttheater Leipzig spielte sie nach.

Humphrey Searle: »Hamlet«

Uraufführung: 5. März 1968

Eines Tages richtete sich die Neugier des Intendanten auf die Dramaturgie. »Wissen Sie eigentlich, wie viele Stücke Shakespeares zu einer Oper vertont worden sind?« Wir wußten es nicht. »Dann zählt einmal nach!« So begannen wir zu forschen und zu zählen. Es war ein »Shakespeare-Jahr«: die Welt feierte Shakespeares 400. Geburtstag. Die erste Oper wurde vor mehr als 300 Jahren komponiert. Uns stand also das Sammeln von aufgeführten und unaufgeführten Opernwerken aus drei Jahrhunderten bevor. Der literarhistorische Geburtstag hatte für uns zwei Vorteile. Der eine: wir mußten, koste es, was es wolle, mit unserer Zählung noch im selben Jahr fertig werden, um den großen Dichter mit unserem Ergebnis in aller Öffentlichkeit ehren zu können. Der zweite: die Sache sprach sich herum, und Freunde in aller Welt zählten mit. Der entfernteste saß zählend in Australien.
Das Ergebnis erstaunte nicht nur die Musikologen, sondern auch die Anglisten. Mehr als 200 Werke der Musikbühne gehen auf ein Shakespeare-Original zurück. Dabei kann die Zusammenstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Ältere

Forschungen konnten nicht überprüft werden. Immerhin ist die Summe respektabel.

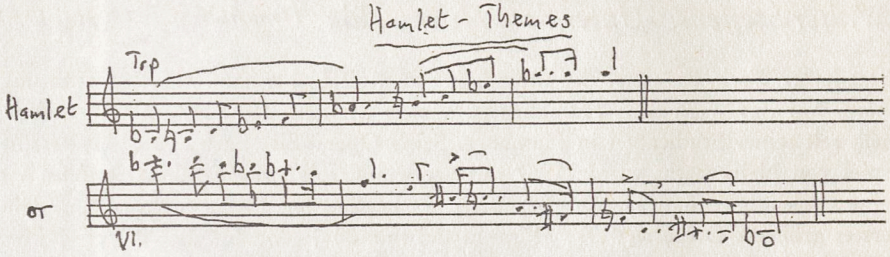
Die Übersicht zeigt unter anderem, daß »Hamlet« 15mal vertont wurde. Wir erinnern uns: bei jeder Zurichtung eines Dramas zum Libretto müssen zwei Drittel des Textes der Musik zum Opfer fallen. Das bedeutet für »Hamlet«: von 3492 Versen können nur 1164 zur Vertonung erhalten bleiben. Was kann da noch »gerettet« werden? Doch andererseits: eine ungekürzte Aufführung des 3492-Verse-Dramas würde mindestens 4 1/2 Stunden dauern. Schon der Schauspiel-Dramaturg sieht sich also vor dem Problem der »Zurichtung« für eine Aufführung von »normaler« Länge. Er wird immer auf irgend etwas Wichtiges verzichten müssen. Bedenkt man dies, so unterscheidet sich das Problem, vor dem sich der Komponist Humphrey Searle bei der Einrichtung des Librettos für seine Hamlet-Oper sah, hiervon freilich nur graduell. Searle zog das Original auf drei Akte zusammen wie ehedem die Shakespeare-Librettisten der Verdi-Opern die betreffenden Dramen.

Aus welcher Unerschöpflichkeit des Themas der Komponist seine Wahl zu treffen hatte, betont Rudolf Haas: »›Hamlet‹ ist mehr als nur die Tragödie des Prinzen: die Katastrophe einer ganzen Menschengruppe, die Geschichte des Untergangs der Polonius-Kinder, die Chronik der Selbstzerstörung einer Dynastie. Hauptfigur und Gruppenschicksal sind eng miteinander verbunden. Fast unlösbar für Regisseur und Darsteller ist auch die Frage, bis zu welcher Grenze Hamlet seinen Wahnsinn, seine ›antic disposition‹ nur spielt, an welchem Punkt er selbst von ihr erfaßt wird.«

Hierzu der Komponist: »Für mich ist Hamlet nicht wahnsinnig. Er gibt vor, es zu sein, um den König und Polonius herauszufordern. Er neigt allerdings zu Anfällen unbeherrschten Zorns, wie die ›Freudenhaus‹-Szene mit Ophelia und die Grabes-Szene, in der er mit Laertes streitet, zeigen.

Der Komposition ist eine einzelne Tonreihe zugrunde gelegt, zu der ich durch den Aufbau von ›Sein oder Nichtsein‹ angeregt wurde. Von ihr leiten sich die verschiedenen Themen ab, und durch sie sind auch die Personen der Handlung miteinander verbunden. Hamlet hat mindestens zwei Themen, darüber hinaus eine Figur im Blech, die in den Momenten seines Zorns zu hören ist. Die Königin hat ebenfalls zwei Themen. Eines stellt dar, wie sie sich selbst sieht, seine Inversion zeigt dann, wie Hamlet sie sieht — verbunden mit den Gedanken von Unzucht, Inzest und ›Country matters‹. Die Themen Hamlets und die der Königin erscheinen im Vorspiel. Das Königsthema taucht zum erstenmal in der Eröffnungsszene am Hof auf, gespielt von der Baßklarinette. Die des Laertes und des Polonius erscheinen wenig später. Ophelias Thema hören wir zuerst von der Oboe vorgetragen am Anfang ihrer Szene mit Laertes, Horatios Thema von den Bratschen in der vorhergehenden Szene. Sein Thema hat einige Ähnlichkeit mit dem des Fortinbras, obgleich das letztere mehr militärischen Charakter hat. In ihrer Wahnsinnsszene habe ich Ophelia weder Koloraturen noch Kadenzen gegeben, sondern Musik im Stil von Volksliedern in moderner Fassung, was ihren Worten eher gerecht wird.

Bei der Komposition ging ich von dem englischen Text aus, es war jedoch möglich, der Musik die berühmte deutsche Übersetzung August Wilhelm Schlegels ohne viele Änderungen anzupassen. Die Sprache der Schauspielszene und die der An-



sprache des Ersten Schauspielers im 1. Akt war im Sinne des Zeitalters von Shakespeare altertümlich gemeint; ich habe daher die Musik dieser Szenen im spätromantischen Gewand komponiert, das sich stark von der übrigen Musik unterscheidet. Im allgemeinen ist die Instrumentierung zurückhaltend mit gelegentlichen Ausbrüchen und wenig Verdoppelung. Hamlets Monologe sind jeder auf unterschiedliche Weise behandelt: ›O schmölze doch dies allzu schmutz'ge Fleisch‹ ist ein Ausbruch gegen König und Königin, wenn Hamlet zum erstenmal allein ist; ›O welch ein Schurk' und niedrer Sklav' bin ich‹ nimmt die Form eines dreifachen Crescendos an; ›Sein oder Nichtsein‹ ist, der Eigenart gemäß, hauptsächlich ruhig, während ›Wie jeder Anlaß mich verklagt‹ mehr militärischen Charakter hat – wie die Truppen des Fortinbras, die im Hintergrund vorbeimarschieren. Es gibt auch einige Momente der Parodie, wie z. B. in der Osric-Szene; und wenn Hamlet den Schädel Yoricks aufhebt, hören wir schwach die Musik längst vergangener Feste.«

»Hamlet« ist Humphrey Searles dritte Oper. Er bediente sich bei seiner Komposition einer strengen Arbeitsweise mit zwölf Tönen. Die Aufführung in der brillanten Inszenierung von August Everding und in dem eindrucksvollen Bühnenbild Toni Busingers, in den Gesangspartien erstklassig besetzt, hatte mehr als einen Achtungserfolg. Er galt vielleicht nicht in erster Linie der Musik. Aus der Zwölf-Töne-Ordnung gebildete Themen gehen nicht sogleich ins Ohr. Man müßte sie wieder und wieder hören. Aber gerade das unterläßt ein Publikum, das nach dem ersten Besuch zu erkennen glaubt, die Sache »lohne sich nicht«. Dieser Umstand verhinderte die wahre Bekanntschaft mit dieser Oper. Außerdem teilte sie noch in anderer Weise das Schicksal mancher zur Uraufführung gelangten Werke. Ihre Besetzungsliste ist lang. Die Hauptpartie, Hamlet, stellt stimmlich eine enorme Anforderung an jeden Sänger. Tom Krause leistete Überragendes als Sänger-Schauspieler. Aber die lange und schwierige Partie war nur bei bester Kondition durchzustehen. Drohte eine leichte Heiserkeit, mußte er absagen. Das passierte ihm, aber auch manchem anderen aus der großen Solistenschar, leider mehrfach. Dann mußte das Stück kurzfristig gegen ein anderes ausgetauscht werden. So kam es, daß »Hamlet« in Hamburg nur siebenmal gespielt wurde.

1969 kam die Oper am Londoner Covent Garden heraus. Auch hier erging es ihr zunächst nicht anders: Nach der Uraufführung erkrankte der Hauptdarsteller, und das Stück mußte abgesetzt werden. Erst nach der Wiederaufnahme 1971 fanden vier weitere Aufführungen statt.

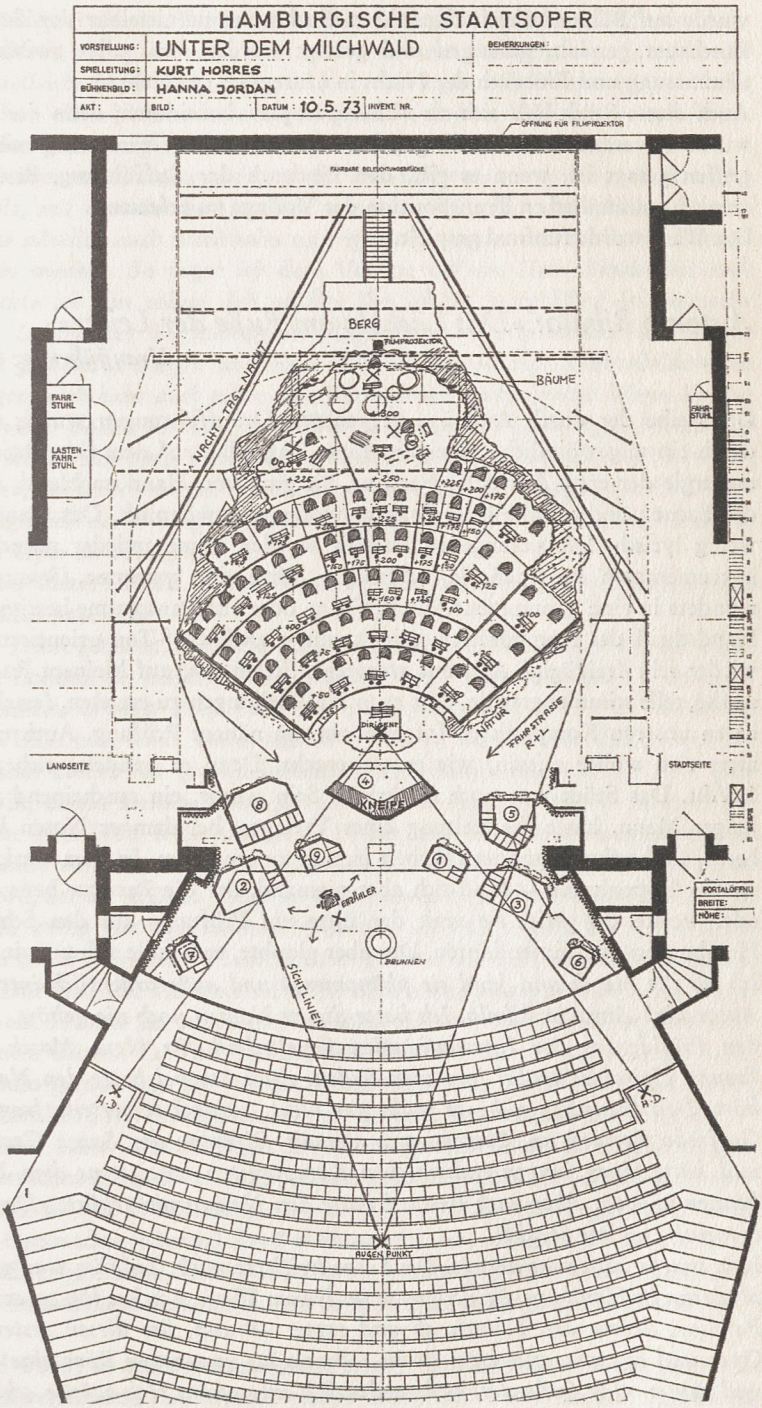
Walter Steffens: »Unter dem Milchwald« *Uraufführung: 10. Mai 1973*

Das letzte Werk, das unter der Intendanz von Rolf Liebermann zur Uraufführung kam, war das Werk eines Hamburgers. Walter Steffens, 1934 in Aachen geboren, lebt seit seiner Studienzeit in Hamburg. Seine Oper »Eli« nach einem Mysterienspiel von Nelly Sachs wurde 1967 mit großem Erfolg uraufgeführt. Steffens hat eine stark ausgeprägte lyrische Begabung. Er begann mit Liedkompositionen. Sein erstes größeres Orchesterwerk, »Pintura del mundo«, geht auf den Bilder-Zyklus »Garten der Lüste« von Hieronymus Bosch zurück. Mit seiner Neigung und Fähigkeit, poetische Stimmungen in musikalische Farben und Nuancen umzusetzen, fühlte Steffens sich von der Poesie Dylon Thomas' angesprochen.

Dylon Thomas nennt »Unter dem Milchwald« ein »Spiel für Stimmen«. Es wurde für den Hörfunk geschrieben. Da, wenn gesprochen wird, jeweils nur einer zur Zeit sprechen kann, wenn der Hörer etwas verstehen soll, »komponierte« der Dichter seine Stimmen in der Form eines Rondos. Es spricht jemand mit einem anderen eine Zeit, dann geht das Gespräch über auf die nächsten. So ziehen die Bewohner einer Kleinstadt an unserem Ohr vorüber. Hin und wieder erläutert oder kommentiert ein Erzähler, wer sie sind, wie sie zueinander stehen oder was sie tun oder träumen. »Die Handlung ist zyklisch angelegt«, schreibt Rudolf Haas, »die poetische Aufmerksamkeit kreist wie ein Uhrzeiger um das Zifferblatt. Fünf Abschnitte lassen sich unterscheiden: das Traumpräludium, das den Hörer in die Welt von Llareggyb und in das Unterbewußte ihrer Menschen einführt, die Schilderung des Morgens, das Bild des Mittags, das Kommen des Abends, die Wiederkehr der Nacht.«

Für diese Vorlage hat der Komponist eine Form gewählt, die er »Episoden«-Theater nennt. Behutsam folgt er den »Stimmen«, verleiht ihnen für die Dauer ihres Auftritts musikalisches Leben und läßt sie wieder ins Bühnen-Dunkel entschwinden. Andere sind an der Reihe. Der Erzähler bleibt beim gesprochenen Wort. Nur die Träumenden, Liebenden, die Toten und die Lebenden, singen. »Sucht man ein Kernthema aus der fluktuierenden Fülle der Assoziationen herauszuhören, so legt sich die These nahe, das Spiel sei im Grunde ein zyklisches Erosdrama, ein lyrisch getönter Reigen um das Thema der Liebe und ihrer Variationen.« (Haas).

Die Agierenden sollten dem Zuschauer ganz nah sein, darum wich das Orchester aus dem Graben, der Bühne und Zuschauer trennt. Es kam mitten auf die Bühne, auf die »Anhöhe«, die zugleich der »Milk-Wood« des Städtchens Llareggyb ist. »Der Titel ›Under Milk Wood‹ nennt einen der beiden Elementarbereiche, die das Geschehen nicht nur umschließen, sondern auch tragen und nähren. Es ist die Rede vom alten Wald auf dem Hügel, in dem das Vegetative lebt und webt: in seinem zyklischen Blühen und Welken erscheint er als uralter Hain der Fruchtbarkeit, aus dem die Menschen kommen, in dessen Schatten sie leben, in dessen Dämmerung sie immer wieder zurückkehren. Das Meer ist die zweite Elementarmacht, die das Spiel umrauscht. Im An- und Abebben der Dünung atmet die eigentliche Weltzeit . . .« (Haas). Aus diesem Milk-Wood tönt das Orchester wie in der Dichtung das Meer. Der Dirigent dirigierte nach beiden Seiten: vor sich das Orchester, im Rücken den Chor und die Sängerdarsteller. Das eigentliche Orchesterpodium



Technische Zeichnung zur Sitzordnung des Orchesters auf der Bühne. Agiert wird auf dem hochgefahrenen Orchesterpodium.

wurde auf Bühnenhöhe hochgefahren. So konnte unmittelbar vor den Augen der Zuschauer gespielt, gesungen und gezeigt werden, was alles zwischen Morgendämmerung und Einbruch der Nacht in Llareggyb geschieht.
Auch dieses Stück läßt sich als »Literaturoper« bezeichnen, denn der Originaltext wurde unverändert in Musik gesetzt. Aber wir sehen, wie wenig mit solchen Begriffen gesagt ist, wenn es gilt, den Eindruck der Aufführung, den Zauber der szenisch-musikalischen Transposition der Vorlage zu erfassen.
Das Werk wurde fünfmal gespielt.

Antonio Bibalo: »Das Lächeln am Fuße der Leiter«

Uraufführung: 6. April 1965

Die Reihe der durch Aufträge vergebenen Uraufführungen wurde unterbrochen durch ein ungewöhnliches Ereignis. Eines Tages lag auf dem Schreibtisch der Dramaturgie der erste Akt einer Partitur. Sie ging von Hand zu Hand, denn Anlage der Szenen und musikalische Fraktur waren ungewöhnlich. Das Ganze schien ein wenig lyrisch. Die gesungenen Partien wurden immer wieder unterbrochen von instrumentalen Passagen, ja, schließlich hörte der sparsame Gesang ganz auf, mündete in eine Traumszene, die für Tanz oder für Pantomime bestimmt war. Die Handschrift des Komponisten, seine zumeist an Zwölf-Ton orientierte, aber auch wieder sehr freizügige Art, mit wenigen Mitteln und auf kleinem Raum offenbar starke, teils stimmungsvolle, teils eruptive Wirkungen zu erzielen, fesselten uns. Wir baten unseren Komponisten-Intendanten um nähere Prüfung. Auch er war fasziniert und wollte wissen, wie es weitergeht. Denn es handelte sich nur um den 1. Akt. Das Stück war noch in Arbeit. Sein Autor, ein anscheinend unbekannter junger Mann, hatte die Leitung eines Verlages, bei dem er Noten kopierte, gebeten, doch seine begonnene Arbeit einmal zu studieren. In dem Verlagshaus – es war in Kopenhagen – fand sich aber niemand, der die Partitur beurteilen konnte oder wollte. So geriet sie »mit der Bitte um Prüfung« auf den Schreibtisch des Hamburger Opernintendanten. Der aber glaubte, es handle sich um einen Scherz.
Ich las die Musik und fand sie phänomenal und außerordentlich interessant. Der Autor hieß Antonio Bibalo. Ich hatte diesen Namen noch nie gehört. Also rief ich den Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik an, meinen Freund Heinrich Strobel in Baden-Baden. Auch Strobel hatte den Namen nie gehört. Den Menschen gäbe es wohl gar nicht. Strobel seinerseits fragte dann bei Goffredo Petrassi an. Petrassi war damals Direktor der Santa Cecilia in Rom und hätte einen jungen italienischen Komponisten wenigstens dem Namen nach kennen müssen. Aber auch Petrassi hatte den Namen nie gehört. »Den Mann gibt es nicht!«, meinte Strobel.
Nun wurde ich etwas nervös. Die Sache irritierte mich. Zufällig war gerade Bruno Maderna in Hamburg. Er dirigierte im Neuen Werk. Ich bat ihn zu mir, nahm die Partitur, deckte den Namen ab und sagte: »Bruno, lies diesen ersten Akt einer Oper und sag mir, von wem sie ist.« Bruno las in meinem Büro eine Stunde lang und sagte: »Ich finde das außerordentlich interessant. Ich würde schätzen, es ist

ein junger Dallapiccola.« »Meinst du, es gibt Unpubliziertes von Dallapiccola?« Darauf er: »Nein, das glaube ich nicht. Aber es sieht Dallapiccolas Schreibweise so ähnlich; vielleicht ist es doch Dallapiccola.« Ich sagte: »Es ist von einem Mann namens Bibalo.« »Den Namen habe ich nie gehört«, meinte Maderna, »einen Komponisten solchen Namens gibt es nicht.«

Jetzt war ich überzeugt, daß es sich um das Pseudonym eines berühmten Komponisten handelt, mit dem ich hereingelegt werden sollte, und rief in Kopenhagen an. Ich mußte nämlich nach Stockholm zu Ingmar Bergman und wollte in Kopenhagen Station machen. So sagte ich dem Verlag: »Wenn Herr Bibalo bei euch arbeitet, möchte ich ihn sehen. Ich möchte ihn lebend vorgeführt bekommen!« Und in die Lobby des Kopenhagener Flughafens kam tatsächlich ein junger Italiener mit glühenden Augen und einer riesigen Mappe von Bühnenbildern im Arm und sagte: »Ich habe auch schon die Bühnenbilder mitgebracht. Wenn Sie das Stück interessiert, möchte ich die gern selber machen. Und im übrigen bin ich das also . . .« So stellte sich heraus, daß es tatsächlich so etwas wie einen Bibalo gab, einen Italiener, der in Norwegen lebte und zur Zeit in Kopenhagen sein Geld verdiente. So sagte ich der Verlegerin, ich sei bereit, das Stück zu machen, wenn sie bereit sei, die Oper zu verlegen.

Wer war nun dieser Bibalo, woher kam er, warum wußte die internationale Musikwelt nichts von ihm?

Er wurde in Triest geboren, studierte bei Luciano Gante und Giulio Viozzi. Dann ging er nach London zu Elisabeth Lüthjens. Er schrieb Orchesterwerke, darunter ein Violinkonzert, erwarb Preise bei Komponisten-Wettbewerben in Warschau, Bloomington/USA und Rom. Dann schrieb er Werke für Klavier. Einige wurden aufgeführt, aber abseits der großen internationalen Musik-Metropolen. 1952 ging er nach Larvik, einem kleinen Städtchen in Südnorwegen. Er war nicht ganz gesund, brauchte gute Luft, Ruhe und reine Natur, um leben und komponieren zu können. Freunde verhalfen ihm zu einem kleinen Holzhaus hoch auf den Klippen über dem Fjord, der an schönen Tagen in der Sonne glitzert. Man sieht darüber hin, wenn man ein wenig von dem kleinen Haus über die Felsen geht. Dort gibt es ein zweites, noch kleineres Haus. Es besitzt einen großen Schreibtisch, einen Stuhl und einen Ofen. Dort saß der Italiener Antonio Bibalo und komponierte. Eines Tages brachte ihm ein Freund ein schmales Bändchen. Es war eine Erzählung. Sie handelte von einem Clown. Er hieß August. Sein Zuhause war ebenso klein wie das, in dem Antonio gerade saß. Es war ein Wohnwagen mit Tisch, Stuhl und Decke, dazu ein kleines Bord mit Schminksachen, ein Spiegel. Antonio las über August:

»Am Fuße einer Leiter, die er gegen den Mond gelehnt hatte, setzte sich August nieder, in Betrachtung verloren. Sein Lächeln gerann, und seine Gedanken waren weit fort. Mit all der Vollendung, die er nun erreicht hatte, spielte er seine Ekstase und überraschte jedesmal das Publikum mit der äußersten Unbeholfenheit, die ein Mensch zeigen kann. Der große Clown beherrschte viele Tricks, aber seine Ekstase war unnachahmlich. Keinem war es bisher gelungen, die Entrückung darzustellen.

Jeden Abend wurde er aus der Entzückung wieder hineingeboren in den Kreis des grellen Scheinwerferlichts. Da waren wieder Tisch, Stuhl und Decke; das Pferd,

eine Glocke, bunte Pappreifen; und die ewige Leiter, der Mond in der Kuppel, die Bocksblase. Mit diesen Requisiten spielten August und seine Kumpane jeden Abend das Drama menschlichen Martyriums.«

Antonio, von seinem Freund bedrängt, sich an einem Komponisten-Wettbewerb zu beteiligen, den die Mailänder Scala ausgeschrieben hatte, war ganz aufgeregt. Hier war plötzlich ein Stoff, »mit deutlichem symbolischen Hintergrund, aber doch voller Realität und Tiefe«. Aber die Erzählung war sehr kurz und enthielt kaum Dialoge. Konnte daraus ein Libretto werden? Und vor allem, w e r sollte es schreiben? Antonio schrieb an den Dichter. Er hieß Henry Miller. Und aus den USA kam eines Tages ein Brief von Henry Miller in das Haus auf den Klippen vor Larvik in Norwegen:

»Lieber Mr. Bibalo,

ich kenne Sie nicht, aber ich bin völlig überzeugt, daß Sie das Beste daraus machen werden. Fangen Sie an. Alles Gute und die besten Wünsche

Ihr Henry Miller.

P.S. Was das Libretto betrifft: Versuchen Sie, es selbst zu schreiben. Ich kann es nicht. Ich habe das Gefühl, ich müßte dann die ganze Geschichte neu schreiben, und das geht einfach nicht.«

So schrieb Antonio die erste Szene des »Lächelns am Fuße der Leiter«. »Der erste Schritt in das große Abenteuer, in eine aufregende Zeit voller Sorgen und Verzweiflung war getan, eine Zeit voller Nöte, die, wie Wolken vor einem Sturm, am Horizont langsam, aber nun unaufhaltsam heraufstiegen«, erinnert sich Antonio.

Antonio wurde August. Er fühlte, dachte, träumte wie August. Und eines Tages, nach vielen durch Krankheit immer wieder unterbrochenen Monaten des Schaffens, waren die finanziellen Sorgen so groß, daß es so nicht mehr weitergehen konnte. Er wollte versuchen, in seiner Heimat seinen Lebensunterhalt zu verdienen. »In Rom trat ich in Fühlung mit Maestro Mortari, einem großartigen Mann und ausgezeichneten Komponisten. Nachdem er sich freundlich alle meine Sorgen angehört hatte, gab er mir ein Empfehlungsschreiben an einen leitenden Herrn der Mailänder Scala. Ich sollte dort versuchen, die Möglichkeit zu irgendeiner musikalischen Tätigkeit zu bekommen, um leben und am ›Lächeln‹ weiterarbeiten zu können. Das einzige, was der Gewaltige in Mailand zu mir sagte, war: ›Wo kommen Sie her, Signor Bibalo?‹ Als ich antwortete: ›Aus Norwegen‹, meinte er: ›Dann gehen Sie doch auch wieder dorthin zurück. Hier kann ich gar nichts für Sie tun – vielleicht, wenn Sie nächstes Jahr wiederkommen . . .‹ Während er noch sprach, warf er mein Empfehlungsschreiben in den Papierkorb und geleitete mich freundlich zur Türe. Die Unterhaltung war zu Ende und meine letzte Hoffnung auch. Mit meinem letzten Geld kaufte ich mir eine Fahrkarte, kehrte Italien ein für allemal den Rücken und fuhr nach Kopenhagen zu einem Freund, der mich bei sich aufnehmen wollte, bis uns etwas eingefallen wäre, wie sich meine verzweifelte Lage beheben ließe . . .

Ich schrieb an Henry Miller. Die Antwort kam nicht aus den Staaten, sondern – aus Hamburg! Miller war dort zu Besuch bei seinem Verleger Ledig-Rowohlt. Er schrieb mir, er wolle nach Kopenhagen kommen, um mich zu treffen.

Zum erstenmal traf ich Henry Miller an einem regnerischen Vormittag in einem Hotel. Da saß er in der Halle, lächelte mir entgegen, als kenne er mich schon ein Leben lang. Ich kann nicht beschreiben, was mich bei dieser ersten Begegnung bewegte. Vierzehn herrliche Tage verbrachte ich mit ihm in Kopenhagen. Er wollte meine Arbeit sehen, von der erst gerade die Hälfte fertig war. Auch er war erregt und glücklich. Daß aus seinem schmalen Büchlein eine ganze Oper zu machen wäre, konnte er sich kaum vorstellen. Dann wurde die Presse auf uns aufmerksam, und sehr bald erhielt ich einen Anruf von einem Kopenhagener Verlag.
Dies war die Wende. Henry Miller bot mir großzügigerweise eine gewisse finanzielle Unterstützung an, damit ich mein ›Lächeln‹ beenden könne. Vor seiner Abreise sagte er zu mir: ›Ich weiß, eines Tages wird Ihre Oper fertig werden. Machen Sie weiter, und dann werden Sie auch wieder glücklich sein.‹«
Dieser Tag kam. Im Februar 1963, genau 4½ Jahre, nachdem er zum erstenmal von August erfahren hatte, schrieb Antonio Bibalo seine letzte Note. Die Partitur war fertig. »Herrlich war es, zu denken, daß dieses ganze aufwühlende Abenteuer nun zu Ende war – und gleichzeitig wurde ich fast ein wenig traurig: nie wieder im Leben würde ich so etwas, auf die gleiche Weise, wieder erleben wie diese unruhigen, turbulenten Jahre seit 1958.«
Nach zwei weiteren Jahren, am 6. April 1965, sang Heinz Blankenburg den Clown August auf der Hamburger Staatsopernbühne. Als der Vorhang fiel, war eine Weile ergriffene Stille. Als er sich wieder teilte und den Blick auf den vor Glück lachenden, etwas verlegen sich verbeugenden Antonio freigab, war der Beifall herzlich und echt. Galt er August oder Antonio?

Rolf Liebermann an Henry Miller, 7. 4. 1965 *Brieftelegramm*
Just tried to phone you no connection before two hours Sitting all together celebrating huge success of Bibalo Stop 34 curtains enthousiastic reception mailing marvellous program and early morning press Stop Scenery marvellous everything marvellous We all love Bibalo and he loves you and we too Stop Renate Reitzels Ledig and the responsible one for this great event Liebermann

Dies ist die Geschichte des unbekannten Komponisten Antonio Bibalo und seiner ersten Oper, »Das Lächeln am Fuße der Leiter«. Sie klingt wie ein Märchen. Und wie bei jedem Märchen läßt sich auch aus ihr eine Lehre ziehen.
Ein Komponist hatte es unternommen, ohne jede Aussicht auf Gelegenheit einer Aufführung eine Oper zu komponieren. Er besaß weder Namen noch Geld. Die Arbeit dauerte fast fünf Jahre, zwei weitere die Herstellung des Aufführungsmaterials und die musikalisch-szenische Einstudierung. Es ist kaum anzunehmen, daß irgendwo auf der Welt unter ähnlichen Umständen eine so schwierige Sache wie eine Oper entstehen wird. Antonios Geschichte ist ohne Beispiel. Wollte man sich auf das »Wirken im Stillen« der Opernkomponisten verlassen, würde die Opernkunst aufhören. Damit bliebe die Gattung nur noch dem »Museum« vorbehalten.
»Das Lächeln« erlebte elf Aufführungen in Hamburg und wurde bisher auch in Triest, Marseille, Wuppertal und Köln aufgeführt.

Antonio Bibalo: »Pinocchio« *Uraufführung: 19. Januar 1969*

Einige Zeit später erhielt Antonio Bibalo von Rolf Liebermann den Auftrag, für Hamburg ein Ballett zu komponieren. Er wählte sich die Geschichte der Gliederpuppe Pinocchio seines Landsmannes Carlo Corrodi zur Vorlage. Wieder war es, wie in Millers Erzählung, eine lyrisch-epische Dichtung. Aber das Ballett brauchte keinen Dialog. Die Stationen der Handlung ließen sich unmittelbar ins Szenische übertragen. Die Musik hierzu fand sich gleichsam von selbst. Im Gedächtnis bleiben neben kleineren, teils hochexpressiven Abschnitten rhythmisch ausgeprägte Schlagzeugpassagen und plötzlich daraus emporstreichende sehr zarte Geigenklänge. »Pinocchio« fand viele Opernfreunde, große und kleine. 24 Aufführungen.

Giselher Klebe: »Figaro läßt sich scheiden« *Uraufführung: 28. Juni 1963*

Giselher Klebe schrieb zwei Opern für Hamburg. Beide folgten Bühnendichtungen unseres Jahrhunderts. Ödön von Horváths Stück »Figaro läßt sich scheiden« wurde 1937 in Prag uraufgeführt; Franz Werfel schrieb »Jacobowsky und der Oberst« 1941/42. Beide Stücke handeln von Flucht in die Emigration: Flucht vor der Revolution und Flucht vor der Diktatur. Zwei noch zeitnahe Themen.
Für das Horváth-Stück entschied Klebe sich erst nach einer Anregung von Oscar Fritz Schuh. Zunächst hatte er »La mère coupable« (Die schuldige Mutter) von Beaumarchais im Auge gehabt, jenes Stück, mit dem der Dichter seine beiden erfolgreichen Komödien »La précaution inutile ou Le barbier de Seville« (Die unnütze Vorsicht oder Der Barbier von Sevilla) und »La folle journée ou Le mariage de Figaro« (Der tolle Tag oder Die Hochzeit des Figaro) zur Trilogie ergänzt hat. Das frühe Stück ist in den Vertonungen von Paisiello und Rossini als »Barbier von Sevilla« in die Operngeschichte eingegangen, »Le folle journée« hat sich trotz Mozarts Meisterwerk (Die Hochzeit des Figaro) auch auf der Sprechbühne behaupten können. Es liegt nahe, daß nach diesen Erfolgsvertonungen nun auch der dritte Teil der Trilogie in das Interessenfeld der Opernkomponisten rückt. Die Personen sind bekannt, die Intrigengeschichten, die zunächst zum Eheschluß von Graf und Rosina, dann zur Ehe von Figaro und Susanne führten, verlocken mit Recht zu der Frage, wie es nun mit ihnen weitergeht.
Beaumarchais' »spanische« Komödien um den witzig-aggressiven Friseur Figaro waren 1775 und 1785, also noch vor Ausbruch der Revolution, entstanden. In ihnen wird Figaro zum Sprachrohr bissiger Angriffe auf Adel und Privilegien. »La mère coupable«, 1792 uraufgeführt, spielt im Jahre 1790. Die Familie Almaviva hat sich in Paris niedergelassen. Aus dem Grafen ist ein gelassener, würdiger Herr, aus der Gräfin eine resignierte ältere Dame geworden. Ihre Kinder, Florestine und Léon, sind in Wahrheit keine Geschwister. Léon hat die Gräfin zur Mutter und Cherubino zum Vater, Florestine ist Almavivas Tochter aus einer außerehelichen Verbindung. So können beide, die sich nicht nur wie Geschwister lieben, am Ende zueinander kommen. Die Handlung dieses Stückes bleibt mehr oder minder in der privaten Sphäre einer bürgerlich geführten Familie. Beaumar-

chais, der brillante Wortkünstler von einst, begnügt sich mit dem bürgerlichen Rührstück. Darius Milhaud hat es vertont. Die Oper gelangte 1966 in Genf zur Uraufführung und 1968/69 in Kiel zur Deutschen Erstaufführung. Giselher Klebe sah von einer Vertonung ab. Er wandte sich Horváth zu.

Auch Ödön von Horváth hält seiner Zeit – darin dem jungen Beaumarchais gleich – in seinen Stücken den Spiegel vor. Sie entstanden in den dreißiger Jahren im österreichischen und süddeutschen Raum. Sie handeln von Menschen und was aus ihnen wird in ihren »Verhältnissen«. In »Figaro läßt sich scheiden« bleibt die Revolution weiterhin Thema. Gemeint ist, so der Dichter, »schlicht nur eine jegliche Revolution, denn jeder gewaltsame Umsturz läßt sich in seinem Verhältnis zu dem Begriff, den wir als Menschlichkeit achten und mißachten, auf den gleichen Nenner bringen . . .« Die von Figaro prophezeite und wohl auch von ihm mitbewirkte Revolution bricht aus. Graf und Gräfin fliehen über die Grenze. Susanne begleitet sie aus Anhänglichkeit, Figaro aus Liebe zu Susanne. Er verrät damit die Revolution. Auch später wird sich seine Einstellung zu ihr verschiedentlich ändern. Dies war ein Thema, das die Erwartung aller jener nicht enttäuschen konnte, die mit Mozarts Werk vertraut waren. Klebe, der soeben seine Kleist-Oper »Alkmene« beendet hatte, fühlte sich angesprochen. »Immer«, so sagt er, »haben mich zur Wahl meiner Libretti besonders die Aktualität eines Stoffes oder auch einzelne dramatische Situationen bestimmt, die mir auch losgelöst von der Handlung als zeitlos gültig erschienen. Verdeutlichen kann ich dies vielleicht mit dem Hinweis auf zwei Sätze, die sich im Vorwort Horváths zur ersten Ausgabe seines Stückes finden und die ich fast wörtlich als Schlußsätze in die Oper übernahm: ›Die Menschlichkeit ist von keinen Gewittern begleitet, sie ist nur ein schwaches Licht in der Finsternis. So wollen wir hoffen, daß kein noch so starker Sturm es auslöschen kann.‹«

Schon Horváth dachte, daß sich die Oper einmal seines »Figaro« bemächtigen würde. Nicht nur die bekannten Figuren, sondern auch der Aufriß der Szenen, in denen jeweils nur wenige Personen miteinander ins Spiel kommen, und schließlich das opernhafte Finale des Stückes müssen einen Opernkomponisten reizen. Klebe bearbeitete Horváths Text selbst. »Den Mut, einen neuen ›Figaro‹ zu schreiben, fand ich aber letztlich aus der Erkenntnis heraus, daß die *Konflikte* der traditionellen Personen sehr weitgehend nicht mit denjenigen der Libretti von Mozart und Rossini identisch sind, sondern heute noch mehr als unsere eigenen verstanden werden können. – In der Musik habe ich mich bemüht, meinem Ideal: der italienischen Nummernoper mit ihrem Wechsel von Ensembles und Arien, also dem absoluten Primat des Gesanges, noch näher zu kommen. Die Begleitung durch das Orchester ist an der Zwölf-Ton-Technik orientiert, strebt jedoch innerhalb dieser Technik nach einer neu differenzierten Harmonik.«

Das Primat des Gesanges blieb auch dort gewahrt, wo sich der Komponist der strengen Zwölf-Ton-Technik unterwarf. Er verstand so geschickt mit ihr zu verfahren, daß dem Bar-Lied des Cherubin, einem ins Ohr gehenden »Schmachtfetzen«, nicht anzumerken war, welch strengen Regeln es unterworfen blieb.

Die Oper erlebte acht Aufführungen in Hamburg und wurde bisher in Pilsen und Zürich nachgespielt.

Giselher Klebe: »Jacobowsky und der Oberst«

Uraufführung: 2. November 1965

»Wollen Sie gütigst die große Oper abbrechen. Vielleicht lauscht schon die Gestapo mit Vergnügen«, läßt Franz Werfel seinen Commander zu dem gefühlvollen Abschied Mariannes von ihrem geliebten Obersten sagen. Der Oberst ist die zweite Titelperson des Stückes »Jacobowsky und der Oberst«. Franz Werfel schrieb es 1941/42 in der Emigration. Die Flucht seines Helden, des polnischen Juden Jacobowsky, die er schildert, hat er selbst erlebt. 1940 flüchtete er zusammen mit seiner Frau Alma Mahler-Werfel nach Saint-Jean-de-Luz, um sich an Bord eines amerikanischen Schiffes zu begeben. Alma schildert diese von entsetzlicher Spannung gekennzeichneten Tage in ihren Erinnerungen.

Als sich vierzehn Jahre später Giselher Klebe dieses Stückes annimmt, um es zum Libretto einer neuen Oper zu machen, werden diese Vorgänge noch als brennend aktuell empfunden. Die Reflexion über die zwölf deutschen Jahre, über Gründe und Hintergründe des zweiten großen Krieges, ist nicht bloß eine Sache der Intellektuellen. Das Nachdenken ist ein ebenso ernstes wie dringliches Anliegen aller. Es ist bei vielen mit oft schwer vollziehbarer Korrektur von gefährlichen Jugenderlebnissen und Eindrücken verbunden. Eine Distanzierung von ihnen kann nur in allmählichem Prozeß geschehen. Daran mitzuarbeiten, ist auch Sache der Kunst. Werfels Stück, dies ist bezeichnend, wird zunächst von den aktuellen Medien Hörfunk und Film aufgegriffen: 1947 wird ein Hörspiel daraus, 1958 entsteht der Film. Dann erst folgt 1965 die Oper.

Grundthema von Werfels Stück ist das Grauen unserer Epoche. Aber Werfel hat kein Trauerspiel geschrieben. Er nennt sein Werk »Komödie einer Tragödie«. Auf dem Grunde gemeinsamen Schicksals bewegen sich Menschen, die nichts miteinander zu tun haben: der polnische Oberst Tadeusz Boleslaw Strjerbinsky und der jüdische Industrielle S. L. Jacobowsky. Sie wurden in demselben Dorf geboren. Das ist alles. Der eine ist ein beschränkter Nationalist und hochmütiger Militarist, »ein Mann, der in Polen im September 1939 mit dem Säbel in der Hand berühmte Attacken gegen deutsche Tanks geritten hat« (M. Reich-Ranicki); der andere »ein melancholischer Kosmopolit und ›ein besorgter Logiker‹, der einst in Deutschland einen Verein für Kammermusik und eine Schule für moderne Architektur gegründet hat. Stjerbinsky glaubt an das Vaterland, Jacobowsky an die Wahrscheinlichkeitsrechnung. Zunächst verachtet der polnische Offizier den kleinen Juden. Indes kann er von ihm etwas lernen, was er bisher zu lernen nicht genötigt war. ›Man bekommt Routine im Fliehen und Verlieren‹, sagt Jacobowsky. Und das verbindet die beiden so verschiedenen Männer: das gemeinsame Schicksal, die Flucht vor den Verfolgern.« (Reich-Ranicki).

Mit von der Partie sind ferner des Obersten ergebener, bauernschlauer und gewitzter Bursche Szerbuniewicz und die aparte Französin Marianne, des Obersten Herzensdame. Als ein Mann von Ehre, der sein einer Dame gegenüber gegebenes Wort einlöst, hat der Oberst das Fluchtkommando an sich gerissen und ist statt in den von den Deutschen noch unbesetzten Süden in den Norden gefahren, um

mitten aus dem besetzten Gebiet seine Geliebte herauszuholen. Jacobowsky muß sich fügen. Natürlich übersieht er das Gefahrvolle der Lage besser als der starrsinnige Oberst und auch als die zwar schöne, aber naive Marianne. Doch dank seiner Geistesgegenwart, seines Erfindungsreichtums und kluger Verhandlungsgabe gelingt ihnen allen schließlich die Flucht in den Süden. Dabei lernen die vier ungleichen Menschen einander kennen. Marianne fühlt sich von der Noblesse des zurückhaltenden Jacobowsky angezogen, was wiederum des Obersten Eifersucht weckt. Doch muß auch er erkennen, daß Jacobowskys Eigenschaften mehr sind als nur die eines »kleinen jüdischen Händlers«, als die er diese ebenso verächtlich wie überheblich bisher immer angesehen hatte. Mit Witz und Esprit, Humor und Scherz, Geist und Charme wird das Spiel der vier Menschen dieser Komödie auf dem gemeinsamen tragischen Grunde durchwirkt.

Schon diese Konstellation muß einen Opernkomponisten locken. Erinnern wir uns: Verdis berühmtes Rigoletto-Quartett ist ja nicht zuletzt darum ein Meisterwerk, weil die vier Personen, jeweils ihrer eigenen, von denjenigen der anderen völlig unterschiedenen Gefühlslage verhaftet, trotzdem zu einem gleichzeitigen Gesang vereint werden. In dem Quartett werden die Spannungen der Partner transformiert zu einem Satz wohlklingender Polyphonie. Gleichzeitiges Singen ist auch heute ein von keiner Bühnenkunst eingeholtes Spezifikum der Gattung Oper geblieben. Wie gut läßt es sich praktizieren an einem Stoff, der, wie hier, ganz darauf angelegt ist, die gegensätzlichsten Naturen eine Zeitlang auf engstem Raum in das gleiche Geschick zu spannen. Es ist daher selbstverständlich, daß Klebe zu den Formen der alten Oper greift: es gibt Duette, Terzette, ein Quartett und zwei Quintette. Es sind charakterisierende, aber auch die Handlung auffangende Ensembles, in denen der Komponist zeigt, wie souverän er mit der Zwölftönigkeit zu operieren weiß, sich aber auch Freiheiten erlaubt, wenn er sie für geboten hält. Auch der ariose Einzelgesang fehlt nicht. Vor allem Marianne wird mit leuchtenden Melismen, blühenden Spitzentönen in einer großen Arie bedacht.

Klebes Oper fällt, streng genommen, unter den Begriff »Literaturoper«. Aber wieder zeigt sich, wie wenig dieser Begriff über ein Werk aussagt. Schon Werfels Menschen erscheinen uns so real, daß wir sie wie die unsrigen erleben. Und auch aus Klebes Oper sprechen uns die Menschen, die ein Schicksal durchlaufen, das uns selbst widerfahren ist oder doch hätte widerfahren können, so unmittelbar an, daß dieser Eindruck stärker ist als die Frage nach den Kategorien von literarischem Vorbild und musikalischer Umformung. Der Komponist bestätigt dies:

»Ich liebe wenige Kunstformen so ausschließlich und leidenschaftlich wie die Oper, und es gibt viele Möglichkeiten, dieser Form nahezukommen. Hierbei wird jede Doktrin gefährlich, sei sie noch so revolutionär-modern oder reaktionär-zurückgewandt. Jede Doktrin erwartet ihr Manifest! Ich möchte aber kein verbissenes Manifest komponieren, sondern ein lebendiges Werk, dessen technische Einzelheiten den Hörer und Zuschauer ebensowenig interessiern mögen wie die Maschinerie, die die Kulissen bewegt. Die Konzentration auf die Bedeutung dieses Textes von Werfel, auf die Trauer, die hinter allen komödienhaften Zügen versteckt ist, die Spannung, die zwischen der Realität und der Symbolträchtigkeit jeder Figur besteht, kann der Hörer nur durch ein bereitwilliges Ohr erfassen.

Wesentlich ist die Aufmerksamkeit für das harmonische Timbre. Ohne daß die Harmonik auf ausgetretenen Pfaden wandelt, gewinnt sie eine neue Formkraft und gestaltet und kennzeichnet die Charaktere wie ihre Beziehungen zueinander. Dadurch wird vom Zuhörer eine akustische Mitarbeit erwartet, die nicht das Ergebnis einer theoretischen Analyse ist, sondern die mit dem Ohr lebendig aufnimmt, was Sänger und Orchester zum Klingen bringen.«
»Jacobowsky und der Oberst« stand elfmal im Hamburger Spielplan und wurde nachgespielt in Braunschweig, Wuppertal, Prag, Weimar, Mannheim und Stuttgart.

Milko Kelemen: »Der Belagerungszustand« Uraufführung: 13. Januar 1970

Milko Kelemen komponierte seine Oper »Der Belagerungszustand« nach dem Bühnenstück, das Albert Camus Ende der vierziger Jahre in Zusammenarbeit mit Jean-Louis Barrault verfaßte. Zeitlich voraus geht Camus' Roman »Die Pest«. Er erschien 1947. In jenen Jahren hatte sich auch Jean-Louis Barrault mit dem Thema Pest als Allegorie beschäftigt: er gedachte, Daniel Defoes »Tagebuch des Pestjahres« (1722) zu dramatisieren. Als er von der Arbeit Camus' an dessen Roman hörte, bat er ihn, mitarbeiten zu dürfen. Aus gemeinsamen Gedanken, aber formuliert von Camus, entstand das Schauspiel »Der Belagerungszustand«, das keine unmittelbare Bearbeitung des Romans ist.
In diesem Stück geht es, mehr noch als im Roman, um das Schicksal einer ganzen Stadt. Ein Kollektivschicksal also, wie es unsere jüngste politische Vergangenheit abschreckend beinhaltet. Der Jugoslawe Milko Kelemen fühlte sich von der Dichtung unmittelbar angesprochen: »Vor vielen Jahren kam einmal mein Vater die ganze Nacht nicht nach Hause. Ich hörte am Morgen meine Mutter aus dem Hause laufen. Auf der Straße hörte ich ihre aufgeregte Stimme: ›Wo ist mein Mann . . .?‹ Vor vielen Jahren las ich ein Buch, und da fragte eine Frau: ›Wo ist mein Mann . . .?‹ Jemand antwortete: ›Nun denn, freu dich, er lebt. Ich habe ihn zusammen mit ein paar anderen Schreihälsen, die ich verschonen wollte, deportiert . . .‹ Das Buch war von Camus, und ich dachte an Oran, an seine ›Pest‹, an das Mittelmeer und an das Jahr 1944.«
In der literarischen Vorlage erlebt der Komponist eine politische Vergangenheit, wie sie viele seiner Generation auf gleiche Weise erfahren hatten. So kam er zu dem Stoff. »Plötzlich war Camus für mich nicht mehr der große Dichter, der große Philosoph, der Nobelpreisträger, er war irgendwie mein Bekannter und Verwandter. Es wurde mir klar, daß Camus, ein ›écrivain de toujours‹, Fragen stellt, die leider vor Jahrhunderten genauso aktuell waren wie heute, und — so befürchte ich — auch in Zukunft aktuell bleiben werden. Camus, der im ›Belagerungszustand‹ das absurde, mechanisierte, zutiefst unfreie Dasein zeigt und erst eine Erlösung findet, wenn ein einzelner sich gegen diese tödliche Bedrohung erhebt, hat damit die stärkste Kritik jeglicher Diktaturen aller Zeiten gegeben.«
Primär ging es dem Komponisten also um die Aktualität dessen, was die Dichtung behandelt hatte, nicht um die Dichtung als solche. Das ist zu bedenken, will man diese Oper als Literaturoper verstehen. Sie ist es nur bedingt.

Wie steht Kelemen, Jahrgang 1924, in Jugoslawien geboren, zur Gattung Oper? Zunächst ablehnend. »Wie so viele Mitarbeiter der Darmstädter Schule war auch ich in den frühen fünfziger Jahren kein Freund der Oper. Durch das absurde Theater haben sich für mich neue Türen aufgetan, und in Zusammenarbeit mit Ionesco habe ich die musikalische Szene ›Der neue Mieter‹ komponiert.«

Zu dem Spaß an der Sache, an der Zusammenarbeit mit Ionesco bei der Arbeit an der musikalischen Szene, kam die Neugier: Läßt sich heute noch für ein normales Opernhaus eine Oper schreiben? Und mit der Affinität zu Camus' Werk die weitere Frage: Muß das Vertonen eines literarischen Stoffes etwas Gestriges sein? Solche und ähnliche Fragen beantworteten sich mit der näheren kritischen Auseinandersetzung der Dichtung von Camus.

»Bei Camus war die Musik eigentlich schon in der allerersten Konzeption des ›Belagerungszustandes‹ mitgedacht. Es gibt keine Seite des Buches, auf der Camus nicht selbst auf subtile Art Hinweise zur Musik, zu den Geräuschen, ja zur ›Musik‹ der Worte im Text selbst gibt. So hatte ich beim Komponieren den Eindruck, ich müßte nur in die Geschehnisse hineinhören, und die Musik, die ohne faßbaren Bedeutungsinhalt ist, käme verbunden mit den Aktionen von selbst. Ich schrieb in keinem der allgemein anerkannten Systeme. Meine Musik ist nicht zwölftönig, nicht seriell, nicht aleatorisch, kein ›work in progress‹. Vielmehr habe ich versucht, alles zu vergessen. Ich bin keiner alleinseligmachenden Regel nachgelaufen, und trotzdem klingt es wie eine ›contradictio in adjecto‹, wurden morphologische und stilistische Elemente quasi im bewußten ›Unterbewußtsein‹ amalgamiert, so daß bei nachträglicher Analyse alle Strukturen ihre innere Logik haben.

Eigentlich gibt es in der ganzen Oper, vereinfacht gesagt, nur ein einziges Thema, das Thema der Pest. Dieses Thema, oder besser: diese musikalische Gestalt wird auf mannigfaltigste Weisen variiert, transfiguriert, zerbröckelt, umrandet, atomisiert, permutiert, elektronisch verarbeitet, rotiert, verschärft, vergessen, wieder aufgegriffen und wieder verstaubt . . . Doch am Schluß kommt sie wieder, denn die Bedrohung bleibt bestehen und muß immer neu von dem selbstlos Einzelnen im Kampf um Freiheit und Leben bestanden werden. Andere Nebenthemen entstehen aus dem Hauptthema wie Äste aus einem Baumstamm, sind aber von sekundärer Bedeutung.

Die Musik, die, wie Boulez vortrefflich formuliert, zugleich eine Kunst, eine Wissenschaft und ein Handwerk ist, ist hier verschmolzen mit einem Text, mit einer Weltanschauung, mit einem Archetyp, der mir, je älter ich werde, immer wesentlicher erscheint: mit dem unendlichen menschlichen Leiden. Aus diesem Aspekt wurde mir klar, daß ich den Fetisch der ›schöpferischen Botschaft‹ von der Schulter streifte und gegenüber der fertigen Oper ›Der Belagerungszustand‹ subjektiv in eine astronomische Distanz entrückt bin, wo dem schönen Spiel der Kunst zwar noch eine Rolle gegeben ist, das Sein oder Nichtsein des freien Menschen aber ganz im Vordergrund steht.«

Rolf Liebermann hatte als Regisseur und Mit-Autor am Libretto Jean-Louis Barrault vorgesehen. Als Barrault absagen mußte, stand zunächst das ganze Projekt in Frage. Dann fand Joachim Hess, unterstützt vom Komponisten, mit bemerkenswerter Einfühlung in die schwierige Materie Wege zur eindrucksvollen Realisation.

»Der Belagerungszustand« wurde in Hamburg achtmal gespielt; danach in Frankfurt/M., in Zagreb, sodann in Düsseldorf und in Wuppertal.

Lars Johan Werle: »Die Reise« *Uraufführung: 2. März 1969*

Im Anschluß an die Generalprobe zum »Belagerungszustand«, zu der Studenten und Schüler Zugang hatten, folgte eine Diskussion. Der Komponist erläuterte sein persönliches Engagement an dem Stoff, an der Dichtung: »Diese Oper hat für mich sehr viel Autobiographisches. Ich komme aus einem Land, in dem 1947, 1944 und früher Furchtbares geschehen ist, und alles, was in dem Stück passiert, war für mich gang und gäbe. Es ist für mich nichts aus der Phantasie Gegriffenes, sondern Realität, die ich durch viele, viele Jahre erlebt habe . . .« Überraschend erklärte daraufhin ein junger Besucher: »Ich möchte sagen, daß wir, die wir das persönliche Erlebnis kommunistisch-totalitärer Staaten nicht haben, eben doch keine solche Affinität zu diesem Stoff besitzen. Uns stellt sich die Repression, die totalitäre Macht etwas anders dar. Es gibt sie zwar, in Vietnam, in der Tschechoslowakei, aber das ist halt doch etwas weit weg. Das Verhältnis zur Tschechoslowakei ist mehr oder weniger literarisch vermittelt, so daß Schwierigkeiten entstehen, es erlebnismäßig nachzuvollziehen.« Darauf Rolf Liebermann: »Wie würde denn der Stoff aussehen, der Sie anginge?« Besucher: »Ich möchte ihn mehr an den Zwängen orientiert sehen, die ich erlebe. Konsumzwänge, psychologische Zwänge, wie sie hier ausgeübt werden, haben schlechterdings ganz anderen Charakter als Zwänge, die auf Gewaltaktionen eingeschränkt bleiben.« Rolf Liebermann: »Das ist sehr interessant. Wir haben ein solches Stück gespielt. Ich weiß nicht, ob Sie es gesehen haben: ›Die Reise‹ von Lars Werle, der nichts anderes wollte als das, was Sie jetzt schildern. Genau das ist dieses Stück: die aktuelle Repression des einzelnen in der Konsumgesellchaft. Das Stück ist nicht angekommen beim Publikum . . .«

Dieser Gesprächsausschnitt zeigt schlagartig, wie rasch sich die Aufnahme eines ursprünglich aktuellen Stoffes wandelt: Kelemen war von der bestürzenden Aktualität des Stoffes so bewegt gewesen, daß er darüber den Dichter vergaß; ein Vertreter der Nachkriegsgeneration dagegen vermag diese Aktualität nur noch literarisch, d. h. nicht mehr als unmittelbares Zeitgeschehen zu erleben. Er fordert einen Stoff, der die von ihm erlebten Zwänge behandelt. Daß es ein solches Stück bereits gegeben hat, das aber nicht »angekommen« sei, wirft neue Fragen auf: Kam das Stück am falschen Ort? Kam es zur falschen Zeit, etwa zu früh? Sind die Probleme des menschlichen Zusammenlebens, das unter den dargestellten Zwängen empfindlich leiden muß, im allgemeinen Bewußtsein als solche noch nicht vorhanden? Diese Fragen ließen sich vielleicht erst nach nochmaliger Aufführung heute mit geschulten Sinnen beantworten. Die Tatsache, daß sie sich stellen, zeigt aber einmal mehr die Problematik, der die Gattung Oper ausgesetzt ist, will sie dem Anspruch, vom Thema her zeitgenössisch zu sein, gerecht werden.

Die zitierte Oper »Die Reise« entstand in Schweden und spielt in einer der für dieses Land typischen »Schlafstädte«, aus der bei Tag alle zur Ausübung ihrer Berufe ausschwärmen und am Abend — zum Schlafen — zurückkehren. Zugrunde liegt

P. C. Jersilds Roman »Till varmare länder« (Zu wärmeren Ländern). Lars Runsten, heute Operndirektor in Oslo, verfaßte das Libretto. Er schreibt: »Die Oper handelt von Menschen unserer Zeit, Menschen der Wohlstandsgesellschaft; von unserer Beziehungslosigkeit und Einsamkeit; von der Blindheit und von unserem falschen Streben; von den Schwierigkeiten, sich des Daseins bewußt zu werden. ›Man muß sehen können, dann kann die Reise vielleicht neu beginnen – sehend‹, sagt Stefan, der ›reine Tor‹, in der letzten Szene. Die Handlung bewegt sich frei in Raum und Zeit. Sie enthält zwei Leitlinien und verfolgt zwei einzelne persönliche Lebensschicksale, die einander beeinflussen und ineinandergreifen: Lilis flaches, in Wohlstand gebettetes Alltagsdasein und Christophers Ausbruchsversuch mit der widersinnigen und phantastischen Höllenreise. Es sind des Phantasten Christopher zudringliche Briefe, die Lilis latente Unsicherheit und damit ihre Krise auslösen, und es ist die unerlöste Liebe (auf Lili projiziert), die den von der Wirklichkeit abgeschnittenen Christopher auf seiner Reise ins Sinnlose weitertreibt. Christophers Versuch, Dantes Inferno zu finden, wovon er träumt, scheitert. Seine Hölle besteht gerade darin, ständig zu scheitern. Lili erlebt ihre Hölle mitten im Alltag. Die beiden Linien der Handlung verstricken sich allmählich immer mehr ineinander; das Alltägliche wird immer höllischer, die Hölle immer alltäglicher. Schließlich gelangt Lili zu einer Art Lösung, die genauso banal ist wie die Krise, die sie durchlebt, und die Oper schließt mit einem ›Vielleicht . . .‹. Aber handelt es sich tatsächlich um eine Lösung? Für Lili – vielleicht.
Bei Christophers Höllenreise sind zwei Auffassungen möglich: eine metaphysische, d. h., die Reise findet tatsächlich statt, oder eine rationale, d. h., die Briefe werden vermutlich aus einem Irrenhaus abgeschickt. Die Frage bleibt offen.«
Die szenische Darstellung der auf zwei Ebenen spielenden Handlung, deren Verläufe sich zeitlich und räumlich ineinander verschachteln, wurde möglich durch eine ebenso einfache wie raffinierte Konzeption von Josef Svoboda: Auf 14 über- und nebeneinander geschichtete Kuben wurden Bilder und Filme projiziert, illustrative Situations- und Milieu-Hinweise, die sich rasch auswechseln oder überblenden ließen oder die simultan abrollten. So war es möglich, von Lilis Wunschträumen nach Besitz und Wohlstand im gleichen Augenblick zu erfahren wie von den Stationen von Christophers Reise.
Auch bei der musikalischen Komposition wurden die technischen Möglichkeiten des Hamburger Opernhauses von Anfang an berücksichtigt. Der Komponist führt aus: »Bei der musikalischen Konzeption lag mir an einer freizügigen Verwendung der Stilmittel entsprechend der Dramaturgie und dem Handlungsverlauf des Stückes. So ist der 1. Akt eine Collage aus verschiedenen herkömmlichen wie modernen Stilmitteln. Auch die vokalen Ausdrucksmittel wechseln; sie beginnen mit dem gesprochenen Wort, wenn Lili von sich erzählt, während Christopher singend eingeführt wird und nach und nach Lili zunächst zum rhythmischen Sprechen, dann auch zum Gesang ›bewegt‹. Grob vereinfacht kann man sagen, daß im Prinzip Lilis gegenständlicher Welt naturalistische Klänge (u. a. auch Geräusche von U-Bahn, von Wind, Wellen, Möwen, Kinderlauten auf dem Spielplatz usw.) und deren elektronische Verfremdung zugeordnet sind, während Christophers Welt mit den Mitteln der alten Oper dargestellt wird. Sobald beide Ebenen ein-

ander beeinflussen, mischen sich die Stile, wobei die Technik der Überblendung eine Rolle spielt.
Formal liegt dem Werk das Schema der alten Nummern-Oper zugrunde, und zwar ausgehend von der Folge der Situationen, aus denen sich wiederum vom ariosen Gesang über Duett bis zum Sextett alle Ensembleformen herleiten. Auch hier habe ich das Mittel der Überblendung verwandt, indem z. B. aus dem ›Kaffee-Sextett‹ in der Hölle bei bestimmten Worten Milieu und Situation ›umschlagen‹ in eine neue, die ›Bade‹-Szene, die formal aus einem zweiten Sextett besteht. Die einzelnen ›Nummern‹ sind also nicht scharf voneinander getrennt, sondern überschneiden einander oder gehen ineinander über.
Eine bestimmte Korrespondenz beabsichtigte ich auch zwischen dem akustischen und dem visuellen Eindruck. Bewußt sind Harfen auf der linken Seitenbühne, 1. Schlagzeug und Pauken auf der linken Bühne, daneben die Spielmusik der Pop-Gruppe, ferner rechts folgend 2. und 3. Schlagzeug sowie Klaviere und Celesta angeordnet. So entsteht klanglich ein Bogen vom Orchestergraben über die beiden Seitenbühnen, der durch die elektronisch übermittelten Gehöreindrücke so erweitert wird, daß der Zuschauer in diesen Bogen einbezogen wird. Die Spielmusik auf der Bühne hat außerdem dramaturgische Funktionen. Sie unterstreicht, greift ein oder ›kommentiert‹ das Bühnengeschehen ähnlich dem Chor der antiken Tragödie.« Drei musizierende Gruppen auf und – erhöht plaziert – über der Bühne, wahrnehmbar zugleich mit dem Bühnengeschehen und dieses dadurch immer wieder distanzierend – dies ist ein bemerkenswerter Versuch, das landläufige Schema alter Opernpraxis aufzubrechen und neue Spielformen des Musiktheaters anzubieten.
Es war im übrigen bereits der zweite Versuch dieser Art. Seine erste Oper, »Therèse – ein Traum«, schrieb Lars Johan Werle für eine Rundbühne. Die Spielfläche liegt in der Mitte eines Kreises. Sie wird umschlossen von den Instrumentengruppen des Orchesters und – außen – vom Publikum. Rolf Liebermann sah dieses Stück auf der Stockholmer Rotunde während des mehrtägigen Gastspiels der Hamburgischen Staatsoper in der schwedischen Hauptstadt im Herbst 1965. Er wollte die Produktion auch in Hamburg zeigen. Das scheiterte daran, daß sich in Hamburg kein solcher Spielort fand. So gab er dem Komponisten ein Bühnenwerk in Auftrag, das auf die technischen Möglichkeiten des Hamburger Opernhauses zugeschnitten sein sollte.
»Die Reise« wurde sechsmal gespielt.

Igor Strawinsky

Ich möchte den Bericht über die Auftragswerke an dieser Stelle unterbrechen, um über Igor Strawinsky zu schreiben und über das Verhältnis, das Rolf Liebermann zu ihm hatte. Der Komponist Rolf Liebermann hat den Komponisten Igor Strawinsky sein Leben lang verehrt, ja geliebt. Die Wandlungen seines Stils, die Assimilation fremder Stile und Techniken, hat Rolf Liebermann in dem Werk des Älteren bewundernd und verstehend mitvollzogen. Diesen Prozeß mitzuverfolgen, hat Rolf Liebermann schon deshalb aufs höchste enthusiasmiert, weil Strawinsky immer anders, immer neu und voller Überraschungen komponierte. Dem, der selbst ständig auf der Suche ist, bereit, dem Kommenden auf die Sprünge zu helfen und es, wenn es gut ist, zu fördern, dem also mußte Strawinsky ein staunenswertes und zugleich stimulierendes Vorbild sein. Rolf Liebermann ist kein Schwärmer. Was oder wen er liebt, regt ihn sogleich zu Taten an. Über Igor Strawinsky drehte er 1966 zusammen mit Richard Leacock einen Film, über den Robert Craft in seinem Strawinsky-Buch sagt, er sei »die natürlichste Ansicht von ihm, vor allem von seiner genialen Seite, die wohl je gemacht werden konnte. Es ist auch das am wenigsten vom Drehbuch fixierte, am wenigsten von Technikern, Werbung oder eigennütziger Betriebsamkeit manipulierte aller Filmporträts von I. S. Tatsächlich besteht seine einzige ernsthafte Verdrehung darin, daß die ursprüngliche Zeitfolge nicht beibehalten wurde«.
1967 verfaßte Liebermann eine Synopsis dieses Films, die das Porträt in das Medium der Sprache überträgt:

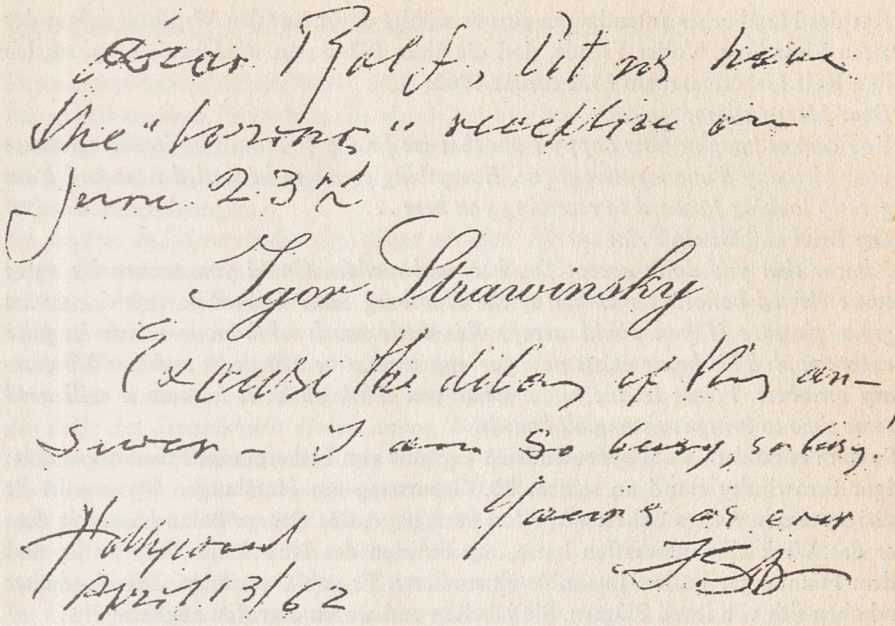
Der Einladung Strawinskys, mit ihm zusammen alle Einzelheiten über einen geplanten Strawinsky-Film zu besprechen, ging eine Reihe von Jahren voraus, die mich immer wieder mit ihm zusammenführten. Unsere Begegnungen waren spontan und von herzlicher Aufgeschlossenheit vom ersten Kennenlernen an. Es war in Venedig. Nicolas Nabokov hatte mich ihm vorgestellt, und von diesem Tage an waren wir oft zusammen. Er erzählte von der Insel vor der Stadt, dem Friedhof von Venedig, wo Diaghilew begraben liegt, und es ergab sich von selbst, daß er auch jene aufregende Zeit schilderte, da Diaghilew all die jungen, damals noch unbekannten Talente für seine Ideen gewann. Strawinsky erzählt in kurzen, anschaulichen Bildern, von denen ein jedes durch eine überraschende Pointe seine besondere Farbe erhält. Bei allem Engagement, allem pointierten Witz, der seine Berichte so lebendig wie maliziös macht, ist er stets ein Herr, generös und leger, ein Gentleman. Das war er schon immer. Wir wissen es aus Abbildungen der damaligen Zeit, der berühmten Zeichnung Picassos, die uns einen sehr selbstbewußten jungen Mann vorstellt von einer betont dandyhaften Eleganz. Auch heute, als alter Herr, ist er noch derselbe sehr gepflegte Aristokrat, der in seinem Wesen und in seiner Erziehung eine Kategorie von Wohlerzogenheit demonstriert, die wir heute kaum mehr antreffen. Er ist der erste, der aufspringt, wenn eine Dame einen Stuhl braucht, der erste, der sich darum kümmert, daß seine Gäste wohlversorgt sind. Er ist von ganz besonderer Aufmerksamkeit — ein russischer Großfürst, der im Grunde überhaupt kein Verhältnis zum Geld hat. Er liebt zwar Geld sehr (es gibt ja eine ganze Reihe berühmter Geschichten, die man in dieser Beziehung von ihm kennt), gibt es aber auch mit vollen Händen aus.

Zeichnung von Picasso, 1917

Er reist gern mit seiner Frau, Vera, und stets begleitet von Robert Craft, der ihm unentbehrlich geworden ist in den letzten Jahren. Und das kam so: Craft dirigierte in New York viele Strawinsky-Werke. Er schrieb ihm, Strawinsky antwortete – und eines Tages fragte Craft, ob er ihn in Californien besuchen dürfte. Strawinsky lud ihn ein, und da er schon lange einen Adlatus suchte, der einmal alle Skizzen, die kleinen Zettelchen mit Tausenden von Noten und Aufzeichnungen, ordnen sollte, behielt er ihn gleich da. Craft begann nun, das Material zu sichten und zu ordnen – eine immense Arbeit, wenn man bedenkt, daß Strawinsky offenbar ein Leben lang jede Note, die er aufschrieb, aufbewahrt hat. Craft stellte fest, zu welchem Stück jene Skizze und zu welchem Werk dieser Text gehörte, und berücksichtigte alles bei seiner Katalogisierung des Gesamtwerks. Die Arbeit an diesem Werkverzeichnis dauerte über ein Jahr. In dieser Zeit wohnte Craft bei Strawinsky und wurde gewissermaßen Sohn im Hause, unentbehrlicher Reisemarschall und musikalischer Mentor. Er sorgte dafür, daß die alten Leute nicht vereinsamten, was natürlich wäre, denn die meisten Freunde sind tot, ihre Generation fast ausgestorben. Beide wären mutterseelenallein, würden sie nur in ihrem großen Haus in Beverly Hills leben, hätte Robert Craft nicht immer wieder die Initiative, den alten Herrn zum Reisen zu verlocken und zu neuen Werken anzuregen.

Das, was Robert Craft die »natürlichste Ansicht seiner genialen Seite« nennt, schildert Rolf Liebermann so:

Strawinsky komponiert aus einem Bedürfnis, das zu seinem Leben gehört wie Essen und Trinken, Schlafen und Gäste haben – nichts anderes interessiert ihn wirklich. Es verlangt ihn auch nicht, Musik zu hören, selbst dann kaum, wenn es sich um seine eigenen Stücke handelt. Aber das Komponieren, der kreative Prozeß,



Dear Rolf, let us have
the "boring" reception on
June 23rd
Igor Strawinsky
Excuse the delay of this an-
swer – I am so busy, so busy!
Yours as ever
Hollywood
April 13/62

das Arbeiten, das schöpferischeTätigsein, ist sein Lebenselixier, und er komponiert auch heute mit seinen 85 Jahren noch jeden Tag mindestens vier Stunden. Dabei hat er dann, wie er sich ausdrückt, eine Unmenge Geduld: »Es kommt beim Komponieren überhaupt nur darauf an, daß man warten kann. Man komponiert an einem Tag, und es geht nicht. Man fängt am nächsten wieder an, und es geht immer noch nicht. Und dann darf man trotzdem nicht die Geduld verlieren, man muß weiter warten können. Ich habe ein Leben lang nichts anderes getan, als gewartet und wieder gewartet – wie ein Insekt mich verpuppt und dann plötzlich wieder entwickelt. Ich halte diese Geduld eigentlich für das entscheidende Moment im Leben eines Komponisten. Man muß sich Zeit lassen, man muß immer wieder von vorn anfangen, jeden Tag aufs neue. Das kann grauenhaft sein und deprimierend, aber eines Tages wird man belohnt.«

Rolf Liebermann hatte schon kurz nach Übernahme seiner Intendanz Igor Strawinsky zur Feier seines 80. Geburtstages nach Hamburg eingeladen. Doch das ganze Unternehmen schien in Frage gestellt, als eines Tages der Kreml sich des großen Sohnes des Landes erinnerte und ihn einlud, seinen 80. Geburtstag auf heimatlichem Boden zu feiern, den er seit 55 Jahren nicht mehr betreten hatte. Strawinsky war glücklich. Rolf Liebermann aber sah seine Pläne durchkreuzt. Es gab nur eine Chance, sie dennoch durchzuführen: wenn auch das Gastland, in dem Strawinsky nun seit 23 Jahren wirkte, sich seines bedeutenden Staatsbürgers erinnerte. Er setzte seine Informationen in Gang. Sie drangen bis ins Weiße Haus. Und eines Tages meldete sich Igor Strawinsky bei Rolf Liebermann mit der Frage, was er nur machen solle, nun hätte ihn auch Washington eingeladen zu seinem 80. Geburtstag. Der so Umworbene wollte niemanden verletzten und ging auf den

Rat des Hamburger Intendanten ein: er wählte den neutralen Weg und folgte der alten Einladung. Voller Freude, daß die alten Pläne nun wiederauflebten, schrieb ihm Rolf Liebermann am 23. Februar 1962:

Dear Maestrissimo,

You cannot imagine how happy I am that we finally found a solution to celebrate your birthday d'une manière digne. Everything seems to be settled now and I am greatly looking forward to receiving you here . . .

Der Brief enthält ein P. S.:

I know that you don't accept Dr. h. c. and medals. Could you eventually agree to be elected honorary member of the Hamburg State Opera? It would give me great pleasure if you could accept this little mark of honour which is quite exceptional: This house exists now for approximative 300 years and has 3 honorary members. Please let me know what you think about it because it will need some time to bring it throug all boards.

So kam es zu dem wohl bedeutendsten Ereignis von Liebermanns Hamburger Zeit: Igor Strawinsky stand an seinem 80. Geburtstag am Hamburger Opernpult. Er dirigierte sein frühes Ballett »Apollon musagète«, das George Balanchine, mit dem er das Werk einst geschaffen hatte, mit Solisten des New York City Ballet und dem Hamburger Ballett-Ensemble einstudierte. Es gab Ovationen. Die Zuschauer erhoben sich von ihren Plätzen. Sie jubelten und waren ergriffen zugleich.

Und Igor Strawinsky nahm die im P. S. des zitierten Briefes vorgebrachte Bitte an. Er wurde Ehrenmitglied der Hamburgischen Staatsoper. »In respektvoller Verehrung und als Dank für sein Werk«, heißt es in der Urkunde.

Damals brachen hier in Hamburg Dinge aus, die man einfach nicht für möglich hält. Als Strawinsky seinen Paß hervorholte, lächelte der Zollbeamte höflich: »Sie brauchen doch keinen, wir sind glücklich, Sie in Hamburg begrüßen zu können.« Der Taxichauffeur, der Strawinsky das kurze Stück vom Hotel am Neuen Jungfernstieg zur Oper fuhr, grollte nicht wegen des geringen Preises, sondern lächelte: »Ich bin stolz, Herr Strawinsky, daß Sie in meinem Wagen gefahren sind.« Und bei einem kleinen Reeperbahnbummel waren sogar die rauhen Portiers artig wie wohlerzogene College-Boys, zogen die Mütze und riefen ohne Zweideutigkeit: »Guten Tag, Herr Strawinsky, kommen Sie doch herein.« Ich habe das selbst erlebt, und mir wurde bewußt, daß die Oper in dieser Stadt »durch« war. Und zwar auch bei Leuten, die niemals das Haus betreten hatten oder betreten würden.

Igor Strawinsky: »Die Sintflut« *Szenische Uraufführung: 30. April 1963*

Strawinskys letztes Bühnenwerk, »The Flood« (Die Sintflut), war ein Auftragswerk des amerikanischen Fernsehens. Es wurde am 14. Juni 1962 ausgestrahlt, und zwar unter so absonderlichen Umständen, daß der Hamburger Intendant sogleich beschloß, das Stück bei der nächsten Gelegenheit in angemessener Weise auf seiner Bühne herauszubringen.

Ich wußte, daß Strawinsky eine Oper schreibt. Ich wußte, daß das ein Auftragswerk der amerikanischen Television war und daß derjenige, der diese Sendung bezahlte, ein Seifenfabrikant war. Ich wußte auch, daß Balanchine die Aufführung inszenierte, woran ich schon damals nicht glaubte, weil dieses Medium ganz sicher nicht Balanchines Medium war. Dann fand die Uraufführung im amerikanischen Fernsehen statt. Sie wurde alle Viertelstunden unterbrochen von jemandem, der die Seife des bezahlenden Herrn anbot. Dann ging das Stück wieder weiter. Das schlimmste war, daß nicht etwa ein richtiger Conférencier die Seife anbot, sondern, weil es ein so teures Unternehmen war, der Fabrikant selbst. Er erschien selber und verkaufte sein Produkt. Und gleichzeitig die »Sintflut« von Strawinsky. Da habe ich Strawinsky sofort ein Telegramm geschickt, ob wir nicht diese Angelegenheit anständig aufführen dürften. Dies hat er dankbar angenommen.

Im Gedächtnis des Intendanten haben sich die Vorgänge um die Fernsehproduktion von 1962 zu einem makabren Beieinander von Kunst und Seife verdichtet. Mit Verlaub: es war ein Haarwaschmittel. Und an dem Fiasko der Sendung war Strawinsky insofern nicht ganz unschuldig, als der Kompositionsauftrag ein Spiel von einstündiger Dauer zum Inhalt hatte. Die Arbeit wurde weitaus kürzer als veranschlagt. Sie dauerte kaum mehr als 20 Minuten. Um die einmal feststehende Sendezeit auszunutzen, blendete man allerlei ein: Kommentare, Aufnahmen bei der Probenarbeit und eben jene Werbung für das Haarwaschmittel, die obendrein ihre eigene Musik hatte. Das alles zerstörte natürlich den künstlerischen Zusammenhang völlig, und die Kritik fiel über das Ganze her.

Igor Strawinsky an Rolf Liebermann, 22. März 1962

Dear friend,

Bob told me you need urgently the first full score pages of each of the ballets we performe at your opera end of June.

It was too difficult to find them (and too long also); so I decided to copy them for you which I did today and am sending it to you under separatecover tomorrow. All my manuscripts are on transparent masters and you can easy make a photocopy of it. Do not bother to send me these masters back – keep them as a very little present from me, unless you don't like a caligraphy.

In a few days I am recording THE FLOOD which I finished a week ago. Robert Graff's TV premiere will be on Juni 14th. Happy I finished it and I hope THE FLOOD will not be A FLOP. These next days will be the most difficult for me of the whole heavy year.

Es wurde gemeinsam überlegt, wer das Stück inszenieren sollte. Über Rennert als Regisseur war man sich rasch einig. Das Bühnenbild sollte Chagall machen. Eine Zusammenkunft zwischen ihm, dem Ehepaar Strawinsky, Craft und Liebermann wurde in der Pariser Wohnung des Komponisten Nicolas Nabokov, seinerzeit Generalsekretär des Kongresses für kulturelle Freiheit, vereinbart.

Wir warteten alle auf Strawinskys. Aber niemand kam. Madame Chagall wurde nervös, empfand es als Unhöflichkeit. Dann standen Vera Strawinsky und Robert Craft in der Tür. Wir begrüßten uns. Vera setzte sich zu uns. Craft aber stand noch immer, bleich und ein wenig schwankend, in der Tür. Plötzlich wurde ihm übel, und er übergab sich. Dann machte er kehrt. Gesprochen hat er kein Wort.

Dieser markante Auftritt verschnupfte unsere Freunde. Das Ehepaar Chagall verabschiedete sich. Wir waren mit Vera allein und trösteten sie und uns. Nachts um 2 Uhr rief Strawinsky an. Wo wir denn blieben? Er warte auf uns. Wir fuhren zu ihm und blieben beisammen bis 5 Uhr früh.

Über die gescheiterte Begegnung mit Chagall berichtet auch Robert Craft in seinem Strawinsky-Buch von 1969. Zusammen mit einem russischen und einem Pariser Freund hatte man im Boule d'Or Lunch genommen. Die Gastgeber waren glänzende Weinkenner. »Insgesamt saugen wir ein: zwei Flaschen Wodka, drei Flaschen Bordeaux, zwei Dom Perignon und einige Gläschen Calvados — und sind infolgedessen völlig betäubt. Das schlimmste ist, daß wir um fünf eine Verabredung mit Chagall haben, der eigens deswegen von Rouen hierher gekommen ist. Es ist jedoch schon vier Uhr nachmittags, ehe wir ankommen und I. S. zu seinem Bett steuert. Auf Veras Frage, ›Bist du betrunken?‹, antwortet er: ›Und wie!‹ und ist weg wie nichts. (›Ich habe auch Sterne gesehen‹, erinnert er sich später, ›und hatte einen Farbfernsehtraum.‹) Bei ihrem Versuch, mich für die Begegnung mit Chagall zu ernüchtern, bearbeiteten mich Suwtschinskij und Vera auf einem anderen Bett so, als ob ich ein Boxer nach dem k. o. wäre. Es ist schon nach siebzehn Uhr, als ich, da mit I. S. keine Verbindung herzustellen ist, mich mit Vera allein fortwage. Und, obwohl ich es bis zu Nicolas Nabokovs Wohnung schaffe, wo wir uns treffen sollen, ist mir doch zu übel. Statt hineinzugehen, kann ich nur beschämt und mit einem schwimmenden Kopf zum Hotel zurücktorkeln. Eine Stunde später, als die tapfere Vera zurückkehrt, erfahren wir, daß Rolf Liebermann, der eigens wegen dieser Begegnung aus Hamburg herbeigeflogen war, die ganze Geschichte als einen riesigen Scherz aufgenommen hat — ›wofür ich ihn ewig lieben werde‹, sagt Vera.«

Das Bühnenbild wurde dann später sehr schön von Teo Otto realisiert.

Die zwanzig Minuten Dauer der Fernseh-Aufführung dehnten sich bei der szenischen Aufführung auf achtundzwanzig. Das war nur ein halber Abend. Er wurde daher ergänzt durch Dallapiccolas »Der Gefangene«. Horst Stein hat dieses Stück eindrucksvoll dirigiert.

Daß Strawinsky mit 80 Jahren nicht komponiert wie zur Zeit des »Sacre« oder der Psalmensinfonie, wußte man. Er hat sich noch im Alter der Komposition mit Reihen bedient, einer Technik, deren klangliche Realisation bereits beträchtliche Anforderungen an den ungeübten Hörer stellt. Wenn erst, wie in der Musikgeschichte oft nachzulesen und völlig natürlich, in Alterswerken die Gedanken die

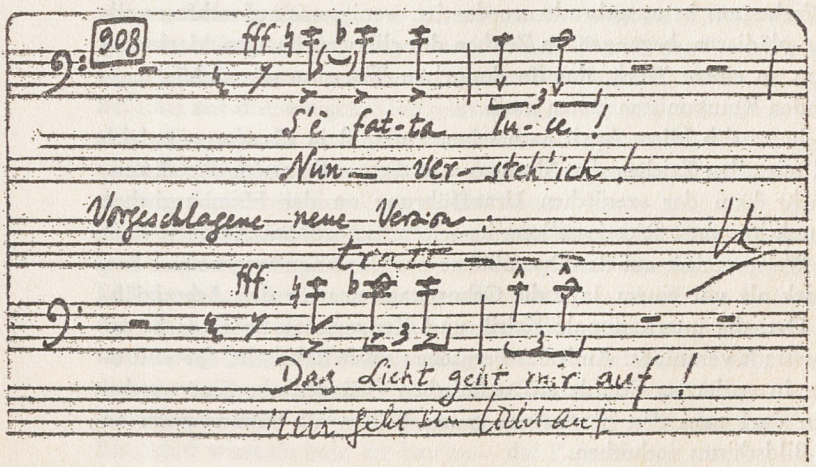
Firenze, le 18 mai 1964
34, via Romana

Cher M. Liebermann, cher Ami.

Merci encore pour votre accueil tellement amical !

A mon retour j'ai bien voulu contrôler le problème de la petite coupure dont je vous ai parlé c'est env. entre mes. 536 et 567 (?). Je vous prie d'en parler à MM. Stein et Rennert. Car, surtout dans le cadre hambourgois du mois prochain, il serait indiscutable une coupure = cela signifierait encourager d'autres à suivre un „exemple" qui n'est pas un „exemple".

Et voilà une première suggestion sur la modification au texte = pas plus qu'une „première suggestion" — car l'allemand n'est pas ma langue maternelle.



908

fff

S'è fat-ta lu-ce !

Nun — ver-steh' ich !

Vorgeschlagene neue Version :

tratt — — —

fff

Das Licht geht mir auf !

Mir geht ein Licht auf

Bon travail et toutes mes amitiés,

Votre

Luigi Dallapiccola

Luigi Dallapiccola erbittet eine Änderung zur Aufführung seiner Oper »Der Gefangene«

Gestalt von kurzen Formeln, von Signaturen annehmen, muß das Auffassungsvermögen des heutigen Durchschnittsbesuchers überfordert sein. Denn diese Signaturen sind kaum mit dem Ohr in ihrer wahren Gestalt wahrzunehmen. Das Studium der Partitur erst gibt Aufschluß über die eigentlichen geistigen Zusammenhänge. So ist dem Publikum ob seiner Ratlosigkeit kein Vorwurf zu machen. Doch auch dem Willen des Komponisten, sich nunmehr auf Chiffren zu beschränken, nachdem er sein Leben lang erprobt und bewiesen hat, wie vielseitig er sein Ausdrucksfeld bestellt hat, gebührt Respekt, ja Hochachtung, sobald sich Aspekte des Verständnisses einstellen.
Die »Sintflut« wurde 13mal aufgeführt.
Über die szenische Uraufführung der »Sintflut« ist eine Reihe von sehr klugen Kritiken geschrieben worden, die nicht nur den Eindruck der Aufführung wiedergeben, sondern auf dem Studium der Partitur basieren. Eine der schönsten scheint mir die von Klaus Wagner zu sein. Sie erschien am 3. 5. 1963 in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« und im Heft 6/1963 der Zeitschrift »Melos«.

Klaus Wagner: Schöpfungsgesichte als Musical Play

»Die Sintflut«, Strawinskys erste Auftragsarbeit für das amerikanische Fernsehen, teilt mit anderen Schlüsselwerken des Komponisten das Schicksal der ungünstigen ersten Stunde. Man denke nur an ein so grundlegendes Beispiel des Strawinskyschen Spätwerks wie das venezianische Canticum Sacrum, nach dessen Uraufführung 1956 in San Marco unter Strawinskys Leitung die Kritik ungerührt auf »Mord im Dom« erkannt hat. Dann darf man im Falle der »Sintflut«, die im vorigen Jahr vom Columbia Broadcasting System unter nicht ganz uneigennütziger Mitwirkung eines als Mäcenas verkleideten Haarwaschmittelfabrikanten mit eingeblendeten Werbespots herausgebracht worden ist, wenigstens auf nahezu vollendeten Totschlag plädieren, begangen im Zeichen des ellbogenrührigen Marketing für ein Shampoon an einem Werk, das im doppelten Wortsinn als »Schöpfung« des größten lebenden Komponisten gelten muß.
Igor Strawinsky hatte sich Mitte April nach seiner Ankunft in Hamburg sogleich ausdrücklich und mit allen Zeichen des Abscheus von diesem Fernsehfiasko distanziert. Um so mehr kam der szenischen Uraufführung an der Hamburgischen Staatsoper die Funktion einer Richtigstellung im selten gewordenen Rahmen einer Strawinskyschen Weltpremiere auf der Opernbühne zu. Das singuläre Ereignis hat, nicht weniger stark als vor einem Jahr die Geburtstagsfeier für den Achtzigjährigen am selben Ort, die internationale Kritik und Kennerschar zu einer Sternfahrt in die Hansestadt veranlaßt. Auch das Fernsehen sollte dabeisein, für »Eurovision«, was aber in vorletzter Stunde aus technischen Gründen abgesagt werden mußte. Immerhin darf man den bewiesenen guten Willen als Sühneversuch an einem Opfer des Bildschirms verbuchen.
Das neuerliche Malheur ist, bei allem Verständnis für Beleuchtungsprobleme, nicht leicht zu begreifen. Zu den Widersprüchlichkeiten einer häuslichen Guckkastenbühne im Kleinformat mit ihrem erschreckend unübersehbaren Parkett der Mil-

lionen steht Strawinskys musikalisches Spiel von der Weltschöpfung, vom Sündenfall und der Sintflut in auffallender Korrespondenz. Das Anfangskapitel der biblischen Menschheitsgeschichte wird in der Miniaturform eines, wie der Untertitel lautet, »Musical Play« dargeboten – Kosmologie in der Nußschale einer kaum halbstündigen Vertonung. Die leere Quinte, als intervallisches Symbol eines Uranfangs in der abendländischen Musik nicht neu, erscheint kurz und scharf angerissen als Auftakt; dann schießen sofort alle zwölf Töne zum akkordischen Turmbau zusammen, gleichsam das tönende Urmaterial zur »Vorstellung des Chaos« durchaus im Sinne des Orchestervorspiels zur »Schöpfung« von Haydn. Wer versucht ist, in den sieben Takten der instrumentalen Einleitung ein verkürztes klingendes Kryptogramm des Schöpfungsvorganges zu sehen, der findet pünktlich in Takt 6, also unter dem Datumssymbol der Erschaffung des Menschen, die Reihen»gestalt«, wie sie nach knapp 600 Takten, wiederum von der Harfe exponiert, die Partitur abschließt. Der siebente Takt, in dieser Auffassung demiurgisches Symbol des Ruhetags, läßt diese orchestrale »Genesis« von einem anderen, statisch verspannten Akkord flankieren, von einem siebentönig diatonischen Komplex auf Des, der (zusammen mit einer analog gebildeten Gruppe auf D) wie ein modaltonales Steuerungselement diese neue Reihenkomposition des Diatonikers Strawinsky durchwirkt.

Die altheilige Siebenzahl spielt – neben der alles regierenden Zwölf und der Sechs des Hexachords oder der Drei – in dieser seriell vertonten biblischen Geschichte auch im übrigen eine bedeutsame Rolle. Sieben Teile fügen sich, verklammert durch Kontrastwirkung, zur Quasi-Symmetrie zusammen. Auf das siebentaktige Orchestervorspiel folgt, wie ein fernes Echo der »Oedipus-Rex«-Chöre, als lateinisches Versikel das kurz intonierte Te Deum/Sanctus der starr skandierenden chorischen Soprane, Altstimmen und Tenöre. Dann rezitiert der Sprecher aus dem 1. Buch Moses – ebenso verkürzt, wie sich jene orchestrale Kosmogonie gab; stichwortartiges Referat dessen, was als allgemein bekannt vorausgesetzt wird. Gottes Stimme ertönt aus dem Irgendwoher und Überall der Lautsprecher, verteilt auf zwei punctus contra punctum geführte Baßstimmen, die durch eine instrumentale Baßlinie zur drei-einigen Klanggestalt ergänzt werden. Auch die übrigen Attribute dieser Gottespartie sind leicht zu deuten oder gar wohlvertraut: der überwiegend triolische Rhythmus als ständige Gegenwärtigsetzung der Dreizahl; der Paukendonner, der jeweils den Eintritt der Stimme Gottes ankündigt und ihre Anwesenheit begleitet; auch der Lichthof hoher Streicher oder Holzbläser im späteren Verlauf dieser eigentümlichen, für das Werk so bezeichnenden Doppelbaßpartie.

Es gibt außer ihr neben den Sprecherparten nur noch das Vokalsolo des Tenors, der den Luzifer und den Satan vorstellt, in gezackter, großintervallisch zerklüfteter Gesangslinie; als Schlange steigt der Solotenor im zweiten Teil, einem Melodrama, vorübergehend ins Falsett. Der Sündenfall wird äußerst kurz rekapituliert; dann folgt bereits Gottes Zorn und sein Auftrag: »Noah, mein Diener, trau'n, ... Ein Schiff wirst du bald dir bau'n« – der Zeitrafferstil des Vorangegangenen wird zum Holterdiepolter von Knittelversen: nach dem Vorbild altenglischer Mysterienspiele von York und Chester aus der Zeit von 1430 bis 1500. Robert Craft, der Adlatus und jüngste Librettist Strawinskys, ist vor der Montage dieser mittel-

alterlichen Volkstheaterreime mit Extrakten aus dem 1. Buch Moses nicht zurückgeschreckt. Zwei Mittelsätze unterstreichen den altertümlichen Primitivcharakter des Spiels: der »Katalog der Tiere« beim Besteigen der Arche und die als Komödie ausgegebene Rüpelszene »Noah und sein Weib«, ein zänkisch' Weib, das seinem Gemahl erst auf gutes Zureden der Herren Söhne hin ins Wasserfahrzeug folgt und sich auf der Arche sogleich mit einer Ohrfeige einführt. Diese drastisch belebten Innenszenen werden gerahmt von zwei Choreographien auf Platz 3 und 6: zum Bau der Arche als dem Werk des Menschen und zu seiner Vernichtung durch die Sintflut. Der Schlußteil bringt im Zeichen des Regenbogens den Bund Gottes mit Noah und seinen Nachkommen. Die Musik klinkt ein in das Orchestervorspiel; Satan erinnert im Stil der Moralität an die Sünde und den kommenden Erlöser, der Sprecher an Gottes Segenswort »Seid fruchtbar und mehret euch«. Dann intoniert der Chor das Sanctus/Te-Deum-Versikel, und die Zwölftonreihe markiert den Schluß des »Musical Play«.

Eine deutsche Fassung dieses musikdramaturgischen Begriffs überträgt nicht genügend den Sondercharakter, die angelsächsische Aura dieser Strawinskyschen Adaptierung der York- und Chestermysterien. Anglisten mögen herausfinden, ob und wie weit Strawinsky, das Genie der schöpferischen An-Verwandlung, und sein Helfer das Modell der altenglischen Volksbühne getroffen und nachgebildet haben. Wichtiger erscheint die Rolle dieses geistlichen Spiels in Strawinskys Alterswerk, der Stellenwert innerhalb seines Opuskatalogs. Die kurz davor entstandene Kantate »A Sermon, a Narrative and a Prayer« hatte die Jeremiade der »Threni« im Geiste des Neuen Testaments ergänzt. Für die Kantate hat Strawinsky neben Texten aus der King-James-Bibel ein Gebet »Vier Vögel aus Noahs Arche« von Thomas Dekker, einem englischen Dramatiker aus der Zeit um 1600, verwandt. Bereits hier also taucht das Noah-Motiv auf, in der Umgebung von altenglischen geistlichen Texten, denen Strawinsky seit der an »The Rake's Progress« anschließenden »Cantata« vom Anfang der fünfziger Jahre immer wieder sein Interesse zugewandt hat.

Die »Sintflut«, die zeitlich etwa doppelt so lang ist wie jene Kantate des Neuen Testaments, führt musikalisch den Komprimatstil dieses anderen Auftragswerks weiter, aber sie vereinfacht ihn auch, was im Rahmen eines musikalischen Mysterienspiels nach alten Mustern geistlicher Volkspoesie naheliegt. Das Vorbild des Chestermysteriums, das gewöhnlich mit dem Te Deum begann und abschloß, regte diesmal zur rückläufigen Abrundung der Großform an. Gegenüber jenem überaus streng strukturierten, weitgehend abstrakt wirkenden musikalischen Vorläufer mutet die etwas jüngere Reihenkomposition elastischer und toleranter an. Strawinsky, der Diatoniker oder gar der »Melodiker« unter den Reihenkomponisten, wie man ihn genannt hat, findet im Kontrollraum serieller Arbeit genügend Freiheit etwa für eine geradezu anschauliche Aphoristik der Klanggeste, für tönende Reflexe zum Beispiel auf die sich räkelnde Schlange, auf das zoologisch bunte Defilee der Tiere oder für die Spiegelung der steigenden Flut in einer Wellenfigur des Instrumentariums. In der stark perforierten Klangfolie zur Pantomime beim Bau der Arche erreicht dieser Parallelismus einer zugleich selbständigen wie nichtillustrativ gleichlaufenden Bühnenmusik seinen Höhepunkt. Es ist ein Klangstil

des Signalisierens wie über weite Distanzen, des allenfalls blitzhaften Appells an das Assoziationsvermögen, der radikalen Aussparung und äußersten Verknappung an der Grenze zum stenographisch anmutenden Klangprotokoll. Es wird vollends zum tönenden Kryptogramm durch das angedeutete andere Mirakelspiel der Zahlen- und Tönesymbolik als Ausdruck einer in der Musikgeschichte altbekannten Gläubigkeit, wie der Komponist des Canticum Sacrum und der anderen geistlichen Alterswerke bis hin zu dieser religiös und volkstümlich thematisierten »Fernsehoper« sie als Voraussetzung seiner Sakralkompositionen bekannt hat: »Man muß nicht nur an ›symbolische Gestalten‹, sondern auch an die Person Gottes, an die Person des Teufels und an die Wunder der Kirche glauben.«

Günther Rennert, der Regisseur der szenischen Uraufführung an der Hamburgischen Staatsoper, deutet das merkwürdige Werk als miniaturhaftes Resümee und Komprimat des gesamten Strawinskyschen Opus theatricum: vorab der »Geschichte vom Soldaten« mit ihrer Jahrmarktbühne, ihrer raffinierten Primitivität und ihrem Kammerstil; Resümee aber ebenso auch der Klein- und Mischform des »Renard« wie der oratorischen Archetypik des »Oedipus Rex«. Unter solchen Vorzeichen erklärt Rennert dieses Musical Play mit dem Paradox eines durchstilisierten Stegreiftheaters. Die Chorsänger, mit Masken unter dem Arm, und die Protagonisten betreten beiläufig in Alltagskleidung die Bühne mit dem schlichten dreistufigen Spielgerüst (Bühnenbild: Teo Otto) und dem Garderobenständer für die als Dämonenschreck ausgeformten Masken des Teufels (Helmut Melchert), des Noah (Heinz Klevenow) und seiner Xanthippe (Helga Pilarczyk). Erst nach dieser dazuinszenierten Pantomime gibt der Dirigent Robert Craft das Zeichen zum Einsatz. Solisten, Sprecher und Chor wechseln sich als Zuschauer ab; wer immer sein Stichwort erhält, greift seinen Kopfputz vom Gestell und tritt maskiert in die Bühnenmitte. Nur der Sprecher (Kurt Ehrhardt, Hannovers Generalintendant) referiert in Zivil; zwischendurch mimt er, Hände salopp in den Hosentaschen, mit verstellter Stimme die Eva, und vom Einzug der Tiere berichtet er so aufgeregt wie ein Rundfunkreporter in das Handmikrophon. Über Lautsprecher melden sich in der Gottespartie die Stimmen von Vladimir Ruzdak und Ernst Wiemann; auf Hängeplakaten erscheint gleichzeitig ihr Text. In mausgrauen Futteralen tanzt das Ballett nach Peter van Dyks Choreographie den Bau der Arche und später, zebragescheckt, die Wasserflut unter der aus Menschen und Tieren gebildeten goldschimmernden Pyramide, die schließlich das Chaos überdauert. Von seinen Zuschauerplätzen an den Schmalseiten des Orchestergrabens aus singt der Chor, wieder maskiert, zum Abschluß den lateinischen Lobgesang.

Diese lakonische Auslegung, eine Übertragung aus dem Stenogramm der Vorlage (ohne Regieanweisungen!) in eine andere Kurzschrift, hat in ihrer intellektualisierten Einfachheit, ihrem scheinbar improvisierten Raffinement die Überzeugungskraft des prompt Geglückten, einer unmittelbar einleuchtenden Lösung, die, hervorgegangen aus Rennerts Deutung der »Sintflut« als einer späten Strawinskyschen Inventur, selber ein Kompendium Rennertscher Szenenkunst im Dienst an Strawinsky birgt. Was hiermit für die Musikbühne gewonnen ist, wurde an diesem Abend ungewollt noch unterstrichen durch die nachfolgende Rennert-Inszenierung des »Gefangenen« von Dallapiccola (mit Vladimir Ruzdak, Helga Pilarczyk und

Helmut Melchert, in den Bühnenbildern von Ita Maximowna, unter der musikalischen Leitung von Horst Stein) als der hochexpressiven szenischen Gegenform, vor der sich allenthalben, nicht nur zur Meiningerei der über die Bühne robbenden Karikatur des Gequälten, das Unbehagen wie an einem Vielzuviel meldete.
Das Publikum verteilte seine Gunst eher umgekehrt. Es verhielt sich nach Strawinskys Mikrodrama auffallend reserviert und spendete nur relativ müde Beifall, der einige Buhrufe auch beim mehrmaligen Erscheinen des Komponisten einschloß. An der Bedeutung dieser Premiere kann dennoch kein Zweifel sein.

Alexander Goehr: »Arden muß sterben« *Uraufführung: 5. März 1967*

Die Handlung von »Arden muß sterben« greift auf einen Kriminalfall aus dem Jahre 1550 zurück, der sich in Faversham, einer der berühmten »fünf Hafenstädte« des alten England, ereignet hat. Ein reicher, angesehener Bürger wird auf Anstiften seiner Frau und ihres Geliebten von bezahlten Mördern getötet. Die Geschichte wurde kurze Zeit später dramatisiert. Von wem, weiß man nicht. Die Handschrift ist in der Chronik von Holinshed überliefert, die Shakespeare oft als Quelle gedient hat. Es ist nicht ausgeschlossen, daß einige Szenen von Shakespeare sind. Möglicherweise hat er das Stück für eine Aufführung, die er selbst in Szene setzte, zugerichtet.
Wie die Shakespeare-Stücke ist auch die Geschichte von der Ermordung des reichen Arden in kurzen, rasch ablaufenden Szenen angelegt, die jede für sich ihre Pointe haben, aber erst zusammen genommen einen großen Bogen bilden. Es ist der Bogen einer Parabel. Das Stück ist eine Art Morality Play. Aber die Moral ist nicht in Lehrsätze gezwängt, sondern ergibt sich aus dem Spiel der Figuren selbst, die gewissermaßen »lehrhaft« werden. Es ist ein böses Spiel.
Die beiden Autoren, der Komponist Alexander Goehr und sein Librettist Erich Fried, leben in London. Alexander Goehr, 1932 in Berlin geboren, ist der Sohn von Walter Goehr, einem vielseitigen Musiker, der seinerzeit zu den ersten Berliner Hörern Arnold Schönbergs zählte. Er war Komponist, Dirigent und Wissenschaftler. Für Radio Berlin schrieb er seinerzeit die erste Rundfunkoper (mit Anklängen an den Song-Stil von Brecht und Weill). 1932 ging er nach London, um bei der Columbia-Grammophon-Gesellschaft eine leitende Stellung zu übernehmen. Er befaßte sich u. a. mit den Aufführungspraktiken alter, noch nicht in Partitur vorliegender Werke. Monteverdis letzte Oper, »Die Krönung der Poppea«, orchestrierte er in Anpassung an die heutige Aufführungspraxis unserer großen Opernhäuser. Für die Schallplatteneinspielung dieser Bearbeitung erhielt er 1954 in Paris der Grand Prix du Disque. Rolf Liebermann brachte diese Monteverdi-Oper in Walter Goehrs Fassung 1959 als zweite Premiere seiner Amtszeit heraus. Sechs Jahre später erhielt Sohn Alexander, der in London und Paris studiert hatte und mit Orchester- und Kammermusik hervorgetreten war, den Auftrag, für Hamburg seine erste Oper zu komponieren. Er wählte sich Erich Fried zum Librettisten.

Auch Erich Fried, Jahrgang 1921, ist Emigrant. Er lebt seit 1938 in London. Wir verdanken ihm eine Reihe tief empfundener, scharf formulierter Gedichte zeitkritischen Inhalts sowie Erzählungen, Hörspiele, Essays und Übersetzungen. Fried und Goehr sind befreundet. Beide hatten »als gebrannte Kinder unserer Zeit ähnliche Ansichten von Zielen und Möglichkeiten der Kunst«. Ihnen erschien »eine Kunst ohne Härten, eine abgerundete Schönheit, der man die Zähne gezogen hat, weder schön noch erstrebenswert und wirklich menschlich« (Fried). So nahmen sie sich dieses Mordstückes an. Fried erfand eine Nachbarsfrau zu den alten Figuren, »die zwar ständig beteuert, gegen die Bluttat zu sein, sich aber gleichzeitig immer tiefer in Mitschuld verstrickt, Botengänge für die Mörder macht, ja, die Mörder geradezu unwiderstehlich findet«. Dieser Typ zieht die Verbindung von den Schrecknissen der alten zu den Schrecknissen der eben erst vergangenen Jahre.
Aber es gab noch einen zweiten Grund für die Autoren, sich gerade dieses Stück zum Vorwurf für eine Oper zu wählen. Das alte Stück von den Spielarten der Unmoral enthielt auch Elemente seiner eigenen Parodierung. Ließ sich hier nicht ein Ansatz finden, um auch das ganz »unzeitgemäße« Unterfangen einer »Veroperung« zugleich zu parodieren? Beide Autoren teilten die Skepsis gegenüber der Kunstform Oper in unserer Zeit. »Könnte man heute«, so fragten sie sich, »eine Oper, die sich völlig ernst nimmt, überhaupt noch ernst nehmen? Müßte eine Oper, wenn sie dem Schicksal entgehen will, unwissentlich ihrer selbst zu spotten, diesem unbewußten Spott nicht zuvorkommen, indem sie bewußt ihre eigene Parodie wird . . .?« (Fried). Es sind die gleichen Fragen, die drei Jahre später Mauricio Kagel dazu bewegen, das, was ehemals »Oper« hieß, mittels einer »szenischen Komposition« von Mini-Handlungen in seine einzelnen Bestandteile zu zerlegen. Goehr und Fried haben den Glauben an die Kunstform Oper noch nicht ganz verloren. Für sie kann auch Oper immer noch eine Spielart von Zeittheater sein, in dem durch die Parodie »ihr [der Oper] wirklicher Ernst desto schärfer hervortreten« kann. Und so fanden sie sogar Spaß an der Sache.
Dieser Spaß übertrug sich nur zum Teil auf das Publikum. In den knappen, praktikablen Bühnenbildern von Ekkehard Grübler wurde unter der Regie von Egon Monk rasant gespielt. Es waren Aufführungen voller Vitalität, Komik und bösem Spott. Aber gerade der Spott, die schonungslos die Vorgänge zeigende Härte schockierten. Am wenigsten waren die Zuschauer jedoch mit dem ursprünglichen Schluß der Oper einverstanden, einem Epilog, bei dem eine Figur des Stückes nochmals vor den Vorhang tritt, um — ad spectatores — die Moral des Stückes, bezogen auf das Jetzt und Hier, in gereimten Lehrsätzen von sich zu geben. Das forderte zu Protesten heraus. Und so wurde dieser Lehrstück-Schluß später wieder gestrichen, was dem Stück besser bekam. Im ganzen fehlte es den Besuchern aber wohl doch an Bereitwilligkeit, ein zwar ungewöhnliches, aber doch höchst gescheites Zeitstück mitzuvollziehen.
Ist »Arden muß sterben« eine Literaturoper? Wir haben inzwischen längst erkannt, daß diese Frage irrelevant geworden ist. Der Kriminalfall, der sich vor mehr als 400 Jahren abgespielt hat, interessierte die Autoren mehr als seine spätere dichterische Einkleidung. Seine Aussage darüber, wie der Mensch mit seinesgleichen umgeht, zeigte über die Jahrhunderte hinweg eine brennende Aktualität. Das war das

wichtigste. Hand in Hand damit wuchs das Verlangen, sich mit diesem Stoff an einer dubiosen Kunstform zu versuchen.
Es wurde trotz aller Modernität noch eine regelrechte Oper. Die musikalische Sprache bedient sich der alten »klassischen Mittel«, die dem alten Stück seine neue Form und eine weitere Dimension geben. Der Komponist schreibt: »Das Verhältnis von den eher einfachen musikalischen Formen, die oftmals Bekanntes parodierend zitieren, zu den komplizierteren Strukturen an wichtigen Stellen der Handlung — vor allem während und nach der Mordszene — gibt nicht ein bloßes Nebeneinander von Stilen wieder. Für mich war vielmehr wichtig, mit gegensätzlichen musikalischen Mitteln zu arbeiten, deren wechselseitige Beziehungen aber noch erkennbar zu machen und daneben auch eine Entsprechung zwischen dem Gestus der Musik und der Aktion auf der Bühne herzustellen. Schlüssel zu dem ganzen Problem ist die rhythmische Struktur . . .«
»Arden muß sterben« erlebte in Hamburg elf Aufführungen und wurde 1974 in London durch die English Opera Group nachgespielt.

Ernst Krenek: »Der goldene Bock«

Uraufführung: 16. Juni 1964

Ernst Krenek ist Hamburg verbunden, seit hier seine Oper »Jonny spielt auf« am 3. 6. 1927, vier Monate nach der Leipziger Uraufführung, herauskam. Das Stück verblieb drei Spielzeiten im Repertoire und wurde insgesamt 26mal gespielt. 1955 fand zur Eröffnung in der wiederaufgebauten Staatsoper die Uraufführung seiner hierfür komponierten Oper »Pallas Athene weint« statt. 1966 verlieh ihm die Hansestadt den Bachpreis. Grund genug, daß Rolf Liebermann auch ihn mit der Vergabe eines Auftrags würdigt, dem einige Jahre später aus Anlaß von Kreneks 70. Geburtstag noch ein zweiter Auftrag folgt.
Zu beiden Werken schrieb Krenek auch das Libretto selbst, und beide Male findet er schon im Stoff originelle Ansätze zur Neuformulierung alter Bildungserlebnisse.

Rolf Liebermann an Ernst Krenek, 1. Dezember 1961:
Es gibt doch manchmal überraschende »coïncidences«. Ich habe mich in den letzten Tagen ausgiebig mit Ihnen beschäftigt und wollte Ihnen heute schreiben . . . Ich bin durchaus an einer Fortsetzung der intensiven Beziehung interessiert. Gibt es ein neues Stück, oder haben Sie etwas in Arbeit für die Bühne? Sie wissen, daß mich das sehr reizen würde und daß Sie bei mir in guten Händen wären.

Ernst Krenek an Rolf Liebermann, 25. März 1962:
»Was mir jetzt versuchsweise vorschwebt — und ich mag den Plan noch gründlich ändern —, ist eine völlig phantastische und eigentlich surrealistische Gestaltung der Argonautensage, wobei mit Zeit und Raum sehr frei verfügt würde, so daß etwa das Goldene Vlies sich nach Tausenden von Jahren irgendwo in Amerika findet,

worauf irgendein Jason es nach Griechenland zurückbringt und bei der Zollkontrolle in Piräus es als ›une peau de chagrin‹ deklariert – und dergleichen mehr . . .«

In diesem geistvollen Puzzle-Spiel wird also der Anachronismus zum Prinzip erhoben. Sogar die Namen der Personen erbrachten durch Zerlegung plötzlich sonderbare Beziehungen wie »Jason« zu »Jonas« und »Jason« zu »Sonja«. Dieses reizvolle Spiel des Intellekts war nur möglich dank einer souveränen Überschau über mythische wie neuzeitliche Menschheitserzeugnisse. Das Spiel wiederholte sich im Bereich der Musik. »Wo über Zeit und Raum gesprungen wird, ist die Musik genauer serieller Determination unterworfen, d. h. Tonfolgen und -dauer sind vorausberechnet, damit die Musik an solchen Stellen gebührend chaotisch klingt, gelegentlich zittrig, schief, mit rhythmischen Verwerfungen – als ob man durch die Zeit Diagonalen legen würde . . . Der unvorhersehbare Zufall wird interpretiert als Ergebnis totaler Vorausberechnung.« Heitere musiktheatralische Einfälle würzen das Spiel. So thronte z. B. das Wolkenwesen Nephele – von der Koloratursopranistin Ilse Hollweg dargestellt – auf einer Schaumgummiwolke in schwindelnder Höhe des Schnürbodens, um die halsbrecherischsten Koloraturen über die sehr irdisch sich gebärdenden Menschenkinder herabperlen zu lassen. Nephele selbst hat alle Machtkämpfe hinter sich und kann sich getrost mit dem ironischen Kommentieren begnügen: sie ist die Exgattin eines Königs.
»Haben Sie einen Titel für die Oper?« fragte Liebermann. – »Ich habe an ›Chrysomallos‹ gedacht . . .« – »Das ist zu schwierig zu merken.« – »Es ist das griechische Wort für das Geschöpf mit dem Goldenen Vlies, diesen goldenen Bock . . .« – »Nun, da haben wir's ja! Der Goldene Bock!« Der Titel der Oper war gefunden.

Rolf Liebermann an Ernst Krenek, 6. 1. 1964
Ich habe gestern einen freien Sonntag verwendet, um die ersten drei Akte Ihres Stückes einmal gründlich durchzusehen. Ich kann Ihnen nicht verschweigen, daß mich ein gelinder Schrecken gepackt hat, und zwar durchaus nicht wegen der Schwierigkeit der Musik, sondern wegen der Tessitura gewisser Partien. Ich gehe davon aus, daß man doch bei diesem Stück unter allen Umständen den Text verstehen sollte. Nun sind aber einige Partien, insbesondere »Chrysomallos« und »Jason«, in derart gespannter Lage geschrieben, daß sie nicht nur kaum zu besetzen sind, sondern daß es völlig ausgeschlossen ist, daß man irgendein Wort vom Text mitbekommt. Insbesondere »Jason«, für den ich Ihnen einen Baßbariton (ich habe Ihnen ausdrücklich geschrieben »Giovanni«, »Figaro-Graf«) vorgeschlagen habe, der eine absolut ideale Besetzung wäre als Typ und als Stimmklang, wird mit dauernden f und fis derart überanstrengt, daß ich mich gar nicht getraue, eine so schöne Stimme dieser Partie auszusetzen; und was Sie von »Chrysomallos« verlangen, ist in erster Klasse sängerisch kaum darzustellen. Ein b folgt dem andern, h und c werden wie nichts in harmlose Dialoge eingestreut. »Nephele« ist schwer, kann aber von einer erstklassigen Koloratursängerin zweifellos bewältigt werden, obschon ich an der Sauberkeit dieser einen in Quinten nach oben gehenden Kadenz zweifle.

Ich bitte Sie inständig, sowohl die Partie des »Chrysomallos« als diejenige des »Jason« noch einmal auf Punktierungsmöglichkeiten hin zu untersuchen. Wenn Ihnen daran liegt, daß es erstklassig gesungen wird und daß die Sänger nicht nach den ersten drei Proben die Partien zurückgeben, und wenn Sie andererseits den Wunsch haben, daß man den Text mitbekommt, dann müßten die von Ihnen verlangten Spitzentöne ein- oder zweimal am Abend kommen, aber nicht auf jeder Seite inmitten eines an sich lockeren und amüsanten Dialogs.
Ich bin eigentlich überrascht, daß Sie als wirklich großer Meister des Handwerks solche Risiken eingehen. Selbst wenn man eine einmalige Besetzung in der Welt finden würde, könnte das Stück ja nie mehr an einem anderen Theater gegeben werden — und das ist ja nicht der Sinn unserer Arbeit. Ich flehe Sie an, sich diese Dinge noch einmal ernsthaft zu überlegen und vor allem bei »Chrysomallos« und »Jason« ganze Phrasen um eine Oktave nach unten zu legen. Ich bin gerne bereit, Ihnen die einzelnen Stellen, von denen ich spreche, im Detail anzugeben, halte das aber im Augenblick nicht für notwendig, weil Sie sicher genau wissen, was ich meine. Schließlich werden Sie Ihrem Stück ja nur helfen, wenn man den Text versteht, und eines bin ich gewiß: Bei den gegenwärtigen stimmlichen Anforderungen kann man kein Wort verstehen. Außerdem habe ich keinen Tenor, der diesen »Chrysomallos« einwandfrei singen wird.
Bitte seien Sie mir nicht böse über diesen Brief. Er ist entstanden aus der Sorge für Sie.

Ernst Krenek an Rolf Liebermann, 9. 1. 1964
Es tut mir wirklich leid, daß ich mich mit diesen zwei Stimmlagen so verkalkuliert habe. Ich weiß, daß ich bei der Arbeit immer zwischen zwei entgegengesetzten Gesichtspunkten laviert habe. Einerseits wollte ich unbedingte Textverständlichkeit ermöglichen, dann aber fürchtete ich, daß die Stimmen nicht interessant genug ausfallen, daß es wie fortgesetztes Rezitativ ohne Arien klingen wird. Vielleicht habe ich auch die Vorliebe der Sänger für hohe Töne überschätzt. Ich dachte, daß ein Tenor wie der Sänger, der im »Rosenkavalier« mit einem »Flötisten« auftritt, sich an dem Chrysomallos delektieren würde. Da ließe sich doch vielleicht schön jodeln, wie man über die Wolken segelt! Und die wichtigen Worte (seine Einschätzung Amerikas im 2. Akt) liegen doch schön in der Mitte. Nun denn, ich habe ihn schon revidiert, und ich hoffe, es wird keine Klagen geben ...
Die Oper wurde in Hamburg siebenmal gespielt.

Ernst Krenek:
»Das kommt davon oder Wenn Sardakai auf Reisen geht«

Uraufführung: 27. Juni 1970

Die Geburtstagsoper »Das kommt davon oder Wenn Sardakai auf Reisen geht« was als moderne Spieloper gedacht, als Parodie auf Mozarts »Così fan tutte«. Die Handlung biegt insofern ins Modernistische ab, als die beiden Paare in die intriganten Machenschaften zweier politischer Gegner — eines dritten Paares — geraten. Es sind Sarkadai, Königin eines fiktiven polynesischen Inselreiches, und ihr Gegner Urumuru, der von Europa aus den nationalen Befreiungskrieg gegen sie anführt. So entgleitet das Verwechslungsspiel den Beteiligten. Die Verwirrung der Paare wird nicht — wie bei Da Ponte und Mozart — zur heiter-humanen Lösung geführt, sondern mündet in ein neues Arrangement der Paare, die sich allesamt auch neuen Tätigkeiten hingeben.

Das Stück kam nicht zur erhofften Wirkung. Lag es an der reichlich anspruchsvollen szenischen »Verpackung« dieser von der Besetzung her »kleinen« Oper? Der Regisseur Leopold Lindtberg: »Ein Jahrmarkt der Eitelkeiten wirbelt die Torheiten eines technisch über- und geistig unterentwickelten Jahrhunderts aleatorisch durcheinander. Bühnenbildner Rudolf Heinrich und ich meinten, daß für diese Mixtur aus Politik und Sex, Vaudeville und Psychoanalyse, Liebestest mit Verkleidungstricks und allem modischen Schwachsinn unserer konjunkturgläubigen Epoche der Allesfresser unserer Zeit, der unersättliche Omnivore des Showbusineß, das geeignete Gefäß abgeben könnte, und so packten wir das Geschehen und Antigeschehen dieser Farce in ein TV-Studio.« — »Oder lag es«, so Rolf Liebermann, »an der Humorlosigkeit der Orchestersprache?« — »Das Orchester bildet eine Art Kontrapunkt zu den Gesangsstimmen. Es setzt Akzente, gibt Impulse und artikuliert gleichsam die Satzzeichen zwischen den Zeilen«, schrieb Wolfgang Rogge im Programmheft zur Uraufführung. Vielleicht wurde dieser Kontrapunkt als solcher nicht verstanden, insbesondere nicht zu einem Libretto, das Passagen enthielt wie:

»Das Maß ist voll, die Bühne leer
und frei für einen andren Regisseur . . .
Libretto? Flüchtig hingeschmiert.
Musik? Gedanklich ausspintisiert.«

In der 11. Szene ist der Rollentausch perfekt. Jeder Spieler hat sich an seinem neuen Platz arrangiert und beginnt in der Reprise des Anfangs.

Auch Mozart führt uns die Fragwürdigkeit der Partnertreue — am Beispiel der Frauen — vor Augen. Auch bei ihm ist ironischer Humor das Grundwesen seiner Schöpfung. Aber es ist eine Ironie, die »neben der Bedingtheit der Erscheinungen stets auch das Ganze des Lebens im Auge hat« (Abert). Bei Krenek scheint die Ironie weniger das »Ganze des Lebens« zu reflektieren als die Fragwürdigkeit der Gattung Oper und des Standpunktes dessen, der sie heute fortsetzt. »Die Schicksale meiner sechs Personen sind leichtfertig genug für eine komische Oper, obwohl man mit dem Wetterleuchten im Hintergrund nicht so leicht fertig zu werden braucht. Sie werden dadurch ausgelöst, daß zufällig ein paar Takte aus ›Così‹ ertönen, als jemand ein Radio aufdreht. Die Lehre ist: ›Das kommt davon, wenn

man die falsche Oper spielt.‹ Die Antwort: ›Es gibt keine richtigen Opern mehr‹ deutet darauf hin, daß ich als Autor von etwa zwanzig Opern zur Ansicht gekommen bin, daß Selbstironie zum Lebensnerv des Opernwesens geworden ist.« Wolfgang Rogge spürte die Resignation hinter dieser Haltung auf: ». . . eine solche Darstellung ist durch das Filter der Resignation hindurchgegangen. Sardakais Reise ist so idyllisch, wie die Realität makaber ist. Und so ist eigentlich auch diese Reise so harmlos nicht. Sie reibt sich an der Realität – und ist das nicht überhaupt der einzig mögliche Sinn einer Spieloper in heutiger Zeit?«
Auch diese Krenek-Oper erlebte sieben Aufführungen.

Josef Tal: »Ashmedai« *Uraufführung: 9. November 1971*

Josef Tal wurde 1910 in Pinne bei Posen geboren. Er studierte in Berlin. Er war einer der ersten, die mit elektronischer Musik experimentierten. Seine ersten Versuche reichen zurück in seine Berliner Zeit. Im Studio für elektronische Musik, das der Musikhochschule angeschlossen war, gehörte er zu den Schülern von Friedrich Trautwein, dem Erfinder des »Trautoniums«. »Wir waren eine sehr kleine Gruppe von Studenten, nicht mehr als drei«, erinnert sich Tal. 1934 emigrierte er nach Palästina. Er wirkte als Pianist, Harfenist, Dirigent, Pädagoge und gründete an der Hebräischen Universität in Jerusalem ein elektronisches Studio, dessen Leiter er noch heute ist. Er war einer der ersten, die mit elektronischer Musik systematisch umgingen, um sie als gleichberechtigtes Kompositionsmittel Werken sinfonischer Musik zu integrieren. Zu seinen Werken für Instrumentalmusik und Elektronik gehören auch zwei Klavierkonzerte, ein Cembalokonzert und ein Harfenkonzert mit Begleitung elektronischer Musik. Während seine Oper in Hamburg einstudiert wurde, gab er im musikwissenschaftlichen Institut der Universität als sein eigener Interpret am Klavier Proben eines solchen Ein-Mann-Konzertes, zu dem ein Tonband lief. Josef Tal ist einer der führenden Komponisten Israels.
Tal hatte Rolf Liebermann gelegentlich eines Musik-Kongresses in Rom kennengelernt. »Er saß neben mir und machte würzige Bemerkungen. Irgendwie kamen wir dann in Korrespondenz. Liebermann war damals Leiter der Orchesterabteilung von Radio Zürich. Er lud mich ein. Ich kam mit meinem Tonband nach Zürich und spielte mein Klavierkonzert, das dann aufgenommen und gesendet wurde.«
Einige Jahre später führte ein Zufall die beiden Herren wieder zusammen. In seinem Heim in Jerusalem erhielt Josef Tal eines Tages einen Anruf des Außenministeriums seines Landes. Ihm wurde der Besuch eines Kamera-Teams für den nächsten Morgen, 8 Uhr, angekündigt. Es wolle einen Dokumentarfilm über Israel drehen. Pünktlich einige Minuten vor 8 Uhr fuhren am folgenden Tag mehrere Wagen vor. »Unter den Herren entdeckte ich Rolf Liebermann mit einer Dame. Es war seine Frau. Sie saß still, aber interessiert in einer Ecke, während er Fragen stellte. Er verstand sich darauf. Es waren recht provokative Fragen darunter, etwa: ›Wie geht das zusammen, israelische Musik und elektronische Musik?‹ – Mir machte das Spaß. Ich war auf solche Dinge gefaßt. Anhand der Apparaturen in unserem Institut demonstrierte ich allerlei. Das ging so fort, bis alle Bänder besprochen waren und neue geholt werden mußten. Während die Herren des Fern-

sehens zu ihren Autos gingen, fragte mich Liebermann, ob ich nicht Lust hätte, eine Oper für Hamburg zu schreiben. Ich antwortete ebenso liebenswürdig, wie ich gefragt worden war: Aber gewiß doch, gern. Darauf er: ›Dann überlegen Sie sich mal ein Thema!‹

Die Aufnahmen gingen weiter. Es wurde spät. Der Producer [es war wieder Richard Leacock] erschien mit gewichtiger Miene und wies auf den Zeitplan, der schon weit überschritten war. Darauf Liebermann: ›Wieso, es ist hier so interessant, wir bleiben hier.‹ Und als das nicht ging: ›Gut, dann kommen wir eben morgen wieder, wenn wir dürfen.‹ — Sie durften, und zur selben frühen Stunde erschienen die Herren am nächsten Tag mit der gleichen Pünktlichkeit. Auch Frau Liebermann war wieder dabei. Als es eine kleine Pause gab, fragte mich Liebermann, ob ich mir inzwischen ein Thema für meine Oper überlegt hätte. Sprach's und verschwand für einige Minuten. Dies war die Gelegenheit, mich an Frau Liebermann zu wenden. Darauf sie: ›Wenn mein Mann so etwas sagt, meint er es vollkommen ernst!‹ — So kam es, daß ich einige Monate später auf einem Flug nach Caracas meine Reise in Hamburg unterbrach, um mit dem Opernintendanten über das Thema zu sprechen, das ich mir nun überlegt hatte. Es war der ›Ashmedai‹-Stoff. Ich hatte Bedenken, dieses sehr ›offenkundige‹ Thema gerade in Deutschland zu zeigen. Aber Liebermann war so angetan von dem Stoff, daß er meine Bedenken ausräumte.«

Es kam zum Vertrag. Als er verfaßt und unterzeichnet werden sollte, flog Tal, von London aus, wieder nach Hamburg. Er war ein wenig unsicher, denn er hatte noch nie einen Vertrag für eine Opernkomposition abgeschlossen. In London fragte er seinen Freund Alfred Kalmus, Direktor der Universal-Edition, um Rat. Dieser lachte: das sei ganz einfach, er könne Liebermann vollkommen vertrauen. Aber er gäbe ihm einen Tip: gleich nach Ankunft solle er sich vom Hotel aus telefonisch anmelden. Wenn er dann früh um neun Uhr bestellt werde, sei dies kein sehr gutes Zeichen. Werde er dagegen zu um zwölf Uhr gebeten, so sei dies schon wesentlich günstiger. Würde er nun aber gar zum Lunch eingeladen, so könne er mit dem ruhigsten Gewissen der Welt jeden Vertrag unterschreiben.

Tal kam nach Hamburg. Er rief an. Helen Grob, Liebermanns Vier-Sprachen-Sekretärin aus der Schweiz, bat zum Termin um zwölf Uhr. »Wohlgelaunt begab ich mich in die Oper. Aber es war gerade eine Force majeure passiert. Eine Sängerin hatte abgesagt, und der Intendant telefonierte mit der halben Welt, um Ersatz zu bekommen. Ich wartete. Nach einer halben Stunde wurde ich hereingerufen. Nach der sehr herzlichen Begrüßung meinte Liebermann: ›Wissen Sie, ich habe schrecklichen Hunger . . .‹ ›Oh, ich auch‹, sagte ich, und strahlte.«

Tal komponierte für Hamburg die Oper »Ashmedai«. Sein Verhältnis zur Gattung ist positiv: »Die Existenzberechtigung der Oper wird ja heute heftig diskutiert. Sie wird gern als in jeder Hinsicht veraltet betrachtet, und die Argumente gegen sie werden kunsttechnisch, kunstkritisch und soziologisch im weitesten Sinne begründet. Dem möchte ich entgegensetzen, daß ich die Oper als Kunstgattung erst jetzt am Beginn ihrer Verwirklichung sehe. Als Repräsentant einer sinnvollen Ganzheit ist sie die komplexeste Form aller Kunstgattungen.«

Es gibt in der hebräischen Literatur eine in vielen Varianten immer wiederkeh-

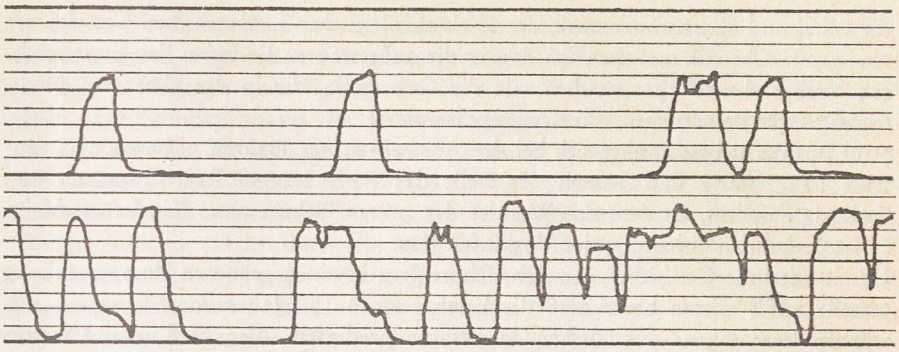
rende Gestalt des Bösen, Ashmedai benannt, die auf sehr alte Legenden des Talmud zurückgeht. Eine von ihnen handelt von König Salomo und Ashmedai. Martin Buber zitiert sie in seinem Aufsatz »Die Vorurteile der Jugend« in der Version, wie sie ihm als Kind von seiner Großmutter erzählt worden ist: »Es geschah eines Tages, daß der König von seinem Thron in die Wildnis versetzt wurde. Auf dem Thron aber saß ein Dämon, der die Gewandung, das Gesicht, das Gebaren des Königs hatte, so daß niemand daran zweifelte, daß dies der König war. Aber ein Teufel kann, welche Gestalt er auch annimmt, nicht aufhören, ein Teufel zu sein ... Keinem von ihnen aber kam in den Sinn, daß einer, der solches tut, ja gar nicht der König sein könne und daß man hinausgehen müsse, den wahren König zu suchen – der indessen in der Wüste nichts hatte, wo er sein Haupt hinlege.«

Josef Tal legt diese Legende seiner Oper zugrunde. Er interpretiert seine Version: »Ein vom Dämon besessener Mensch ist imstande, sein Gesicht, seine Sprache, seine Handlungsweise zu ändern, das heißt: Gutes in Böses zu verkehren. Den Kern dieser Legende habe ich verarbeitet. Ashmedai ist eine Teufelsfigur, die sich in einen König verwandelt, um ein Land zu regieren, in dem es friedliche, gute Menschen gibt. Durch ihn werden sie zu gierigen, raubsüchtigen, ja sogar mörderischen Kreaturen. Das Libretto ist zeitlos angelegt; es predigt keine Moral. Die Musik ist eine Mischung aus Instrumentalmusik und Elektronik.«

Den Text schrieb der 1936 in Jerusalem geborene Dichter und Lehrer Israel Eliraz. Sein Text wurde von der Kritik als »präzise und geschmeidig« bezeichnet, »der kein Wort zu viel enthält und sich prägnant mit dem Klang des israelischen Komponisten verbindet« (Spingel).

Das Anliegen des Komponisten war, die Parabel vom Guten, das sich in das Böse verkehrt, in einem möglichst dichten Geflecht aller zur Verwendung kommenden musiktheatralischen Mittel zu gestalten. Seine Idee beginnt beim Optischen, beim Bühnenbild: »Das Bühnenbild ist nicht eine statische Begebenheit, sondern es setzt sich aus bewegten Fragmenten zu einer Ganzheit zusammen in einem Zeitablauf, der durch Energie und Masse sichtbar gemacht wird. Korrespondierend dazu, und die Wahrnehmung auch akustisch potenzierend, erklingt das Tongewebe der Elektronenmusik aus dem Gesamtraum des Theaters, von verschiedenen Richtungen her kommend und in andere Richtungen führend.« Die Idee zielt auf den Kern des Librettos, der »auch Kerngedanke der Musik« wird. »Es ist die Wortbedeutung des Namens: der Teufel, der verwandeln kann: Gutes in Böses, Mensch in Bestie, Ordnung in Verwirrung. Der Teufel vieler Gesichter und vieler Zungen, kurz, ein permutierendes Wesen. Die hebräische Sprache, welche in Permutationen von Buchstabenserien zu immer neuen Wortbildungen denkt – und dazu gehört auch der Name Ashmedai –, beeinflußt hier durch das Permutieren den Handlungsablauf, und dieser ist integral mit der Permutationstechnik der musikalischen Kompositionen verknüpft.«

Wirklich neu ist wohl für die Opernbühne die Funktion, die die Elektronik innerhalb der Struktur des Werkes erhalten hat. »Sie erweist sich als belebendes Kraftfeld, in das die Zwölf-Ton-Musik hineingezogen wird. Von diesem ständigen Klangfarben- und Klimawechsel profitiert das ganze Werk, und zwar durch die



Pegelnotation von zwei Tonspuren aus der elektronischen Ouvertüre zu »Ashmedai« von Josef Tal

dynamische Ausgewogenheit, das Raffinement der fließenden Übergänge zwischen Orchester und Tonband. Statt schockierender, enervierender Geräuschmontagen hört man unbekannte Ausdrucksfarben, gespenstische atmosphärische Klänge mit erregender Raumwirkung und Momenten großer Intensität. Aufruhr, Chaos, Katastrophen werden grundsätzlich elektronisch beschrieben. – Tal versteht es, akustische Assoziationen mit dem profanen Geräuschalltag auszuschließen und versagt sich ebenso illustrative Äußerlichkeiten oder billigen elektronischen Höllenzauber« (Sabine Tomzig). Und über die Aufführung heißt es: »Die Aufführung hatte, wie fast immer in Hamburg, großes, erstrangiges Format. Beispielhaft war die Inszenierung Leopold Lindtbergs, die, zusammen mit der choreographischen Gestaltung Dick Prices, in der Führung von Solisten und Chor hohes Niveau erreichte: ich habe selten so viel gespannte, genau studierte und doch spontane Aktion auf der Opernbühne erlebt« (Hans Otto Spingel).
»Ashmedai« wurde achtmal gespielt. Die amerikanische Erstaufführung hat die City Center Opera in New York für 1975/76 vorgesehen.

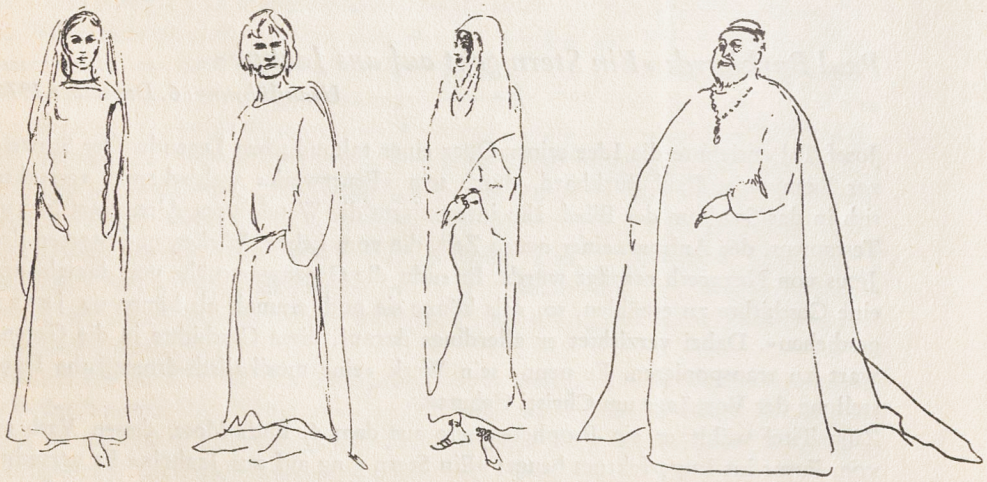
Paul Burkhard: »Ein Stern geht auf aus Jaakob«

Uraufführung: 6. Dezember 1970

Josef Tal entlehnte die Idee seiner Oper einer talmudischen Legende. Der Schweizer Komponist Paul Burkhard, durch sein »Feuerwerk« weltbekannt, versenkte sich in das Studium der Bibel. Ihn interessierte die Wende vom Alten zum Neuen Testament, der Anbruch einer neuen Zeit, die vom Leben, Wirken und Sterben des Jesus von Nazareth geprägt wurde. Er sucht die Gegenwartsnähe von damals, um eine Geschichte zu erzählen, so, »als könne sie noch einmal, als könne sie j e t z t geschehen«. Dabei verzichtet er allerdings darauf, diese Geschichte in die Gegenwart zu transponieren. Er nennt sein Werk »eine musikalisch-dramatische Darstellung der Vorgänge um Christi Geburt«.
Zum Titel wählt er ein Prophetenwort aus dem 4. Buch Mose, dessen Verb er vom Futur ins Imperfektum beugt: »Ein Stern ging auf aus Jaakob.« Er versucht,

die Bibel und alle Kommentare, die er als theologischer Laie erreichen konnte, wie eine große Chronik zu lesen, um daraus die aufgestauten Energien des unterdrückten Volkes ebenso zu verstehen wie die Gegenwelt, die in der glänzend durchorganisierten Besatzungsmacht Rom repräsentierte.
Paul Burkhard beschränkte sich bei der Auswahl seiner Figuren nicht auf das zentrale Paar Maria und Joseph. Er stellt das hoch betagte Paar Elisabeth und Sacharja daneben, an dem das Wunder der späten Geburt eines Kindes geschieht. Es ist Jochanaan/Johannes, der Vorläufer Jesu.
Damit wird die Geschichte von der Geburt Jesu in einen größeren Zusammenhang gestellt. »Wir wissen heute, daß die Essener schon 150 Jahre vor Christus – wir würden jetzt sagen: ›christliche‹ Grundsätze predigten. Also muß man Christus auch in einem Zusammenhang sehen, und dieser ist zunächst gegeben durch Jochanaan, der sein Vorläufer war, sein älterer Vetter. Beide waren verwandt.«
Burkhard will auch kein Krippenspiel schreiben, das voraussetzt, daß jeder in der Gemeinde, jeder im Publikum weiß, was geschehen wird, da er die Handlung kennt. Burkhard will die Geschichte von der Zeitenwende so erzählen, »daß auch der, der keine Ahnung von dem Stoff hat, die Geschichte verstehen kann«. Darum erfand er Figuren, die das Leidenschaftlich-Erregte der damaligen Zeit repräsentieren, zugleich aber auch Typisches für Repräsentanten einer jeden Zeitenwende enthalten, so daß ihre Haltung, ihre Handlungen heute ansprechen. Er schuf Daniel, einen Widerstandskämpfer, »nach heutigen Begriffen ein junger Israeli, der möglichst heute schon die Befreiung seines Volkes erreichen möchte«. Als Gegenfigur hierzu, aber noch im Lager der untermachteten Juden: Michael, »ein weiser, sehr kluger, bedächtiger Mann, eine Art Essener-Figur, der als Eremit lebt, aber doch unter die Menschen geht. Dieser Michael ist ein Gottsucher, geistig sehr wach, lebt vom Betteln, ist also ein Vorläufer jener unbedingten Weltverachtung, die nicht erst mit Franz von Assisi in die Welt tritt, sondern schon längst vorbe-

Figurinen von Filippo Sanjust



reitet war«. – Dieser Michael, der glaubt, Gott näher zu sein, weil er mehr weiß als die anderen, wird später für seinen geistigen Hochmut bestraft. »Zwischen diesen beiden Männern steht Rachel, die Freundin Daniels, des Widerständlers, zugleich aber Sympathisantin der Gottsucher. Sie denkt realistisch und empfindet wie eine normale Frau, daher scheint sie auch als einzige immer das Richtige zur rechten Zeit zu tun. Sie hilft auch Maria und Joseph, ohne daß sie weiß, wer diese sind.« Zu den Figuren der Weihnachtsgeschichte gehören noch die Heiligen Drei Könige. Auch sie werden durch die Brille heutiger Deutung gesehen: »Aus den drei sogenannten ›Königen‹, wie sie erst das Mittelalter erfand, habe ich wieder die Magier gemacht, Astronomen und Astrologen also, und habe ihnen Worte aus den altpersischen Quellen des Awesta in den Mund gelegt. Ich sehe sie als Gelehrte – sehr reiche, denn eine solche Reise kostete viel Geld –, die diesen Stern entdeckt hatten und sich mit ihren Instrumenten, die sie zur Sternbeobachtung benötigten, auf den Weg machten. Diese drei brechen auf – nicht aus Glauben, sondern aus Wissensdurst.

Wer war Herodes? In allen märchenhaften Weihnachtsgeschichten ist er der böse Teufel in Person, der die Kinder in Bethlehem hat umbringen lassen. Gut, das hat er auch getan, aber das machte nicht sein ganzes Leben aus. Er war der König der Juden, und er fühlte sich als König der Juden. Er war sogar beschnitten, obwohl er nicht aus jüdischem Stamm war. Er war Edomiter, Beduinensohn. Aber er hat versucht, die Position eines Königs des jüdischen Volkes auszufüllen. Herodes hatte im Grunde nur eines im Sinn: wie halte ich meine Position? Und er war mit staatsmännischem Geschick den Römern gegenüber genauso ein Römer, wie er den Juden gegenüber ein Jude war. Wenn nun die Magier eine Prophezeiung aus ihren Schriften lasen, es solle in diesem Judenreich ein messianischer König kommen, lag es nahe, daß sie an den Hof gingen und fragten, ob vielleicht ein Prinz unterwegs sei . . . Es liegt mir an der Realität dieser Ebene, auf der sich alles abspielt.«

Auch musikalisch ging es Burkhard um möglichst genaue Lokalisierung seiner Vorgänge. So kam er nach eingehenden Studien liturgischer Musik in Israel und Abessinien (wo sich nachweislich die ältesten Christensiedlungen befunden haben) zu dem einstimmigen psalmodierenden Gesang, der sich durch besondere Melismatik und Koloratur auszeichnet. Außerdem gibt es »bestimmte Tonfälle, Klanglaute, Aus- und Abschwellen usw. Ähnliches findet sich bei uns etwa in der frühen Gregorianik. Von folkloristischen Studien habe ich ganz abgesehen. Dies alles bedeutet, daß vom Sänger verlangt wird, weitgehend ohne Begleitung zu singen. Wird er begleitet, so nicht in der Art alter Operntradition, gleichsam als ein Teppich, auf dem sich die Sänger ›aalen‹, sondern als ein viel härterer Fond, der sehr oft nur aus einem Ton besteht. Diese Grundierung wird nicht immer vom Orchester ausgeführt, sondern – ausgehend vom orthodoxen Gottesdienst – dadurch, daß einige einfach weitersingen, so daß ›das Gewölbe mitschwingt‹. Das habe ich in einem Chor eingefangen, der im Orchester sitzt und gewissermaßen mithört und den Grundton angibt. Das Instrumentarium wurde so gewählt, daß kein Instrument vorkommt, das in diese Klangwelt nicht hineinpassen würde, wie z. B. Streichinstrumente, Querflöten usw. Das Orchester kennt nur eine Piccolo-(Hirten-)Flöte, Oboe, Engl.-Horn, Fagotte, Blech und viel Schlagwerk. Hier habe ich zwei Gongs,

die bei den orthodoxen Christen, Armeniern und Griechen (Berg Athos) viel gebraucht werden, verwandt. Der erste ist die berühmte Stundentrommel (dreieinhalb Meter Durchmesser), die nach der Sage der Mönche vom Berge Athos zum erstenmal von Noah geschlagen wurde, als er die Tiere in seine Arche rief, um sie zu retten. Der zweite ist ein Eisengong (65 kg schwer), dessen Original, wie auch das der Stundentrommel, in Jerusalem in der Grabeskirche hängt. Die jetzt verwendeten Gongs sind Kopien dieser beiden Instrumente. Ihr Klang ist durch nichts zu ersetzen. Ich verwende ferner einige Zupfinstrumente (Mandoline, Harfe), aber auch Geräusche zu Tänzen wie Händeklatschen usw. Alle Hebräer des Stückes singen in einer ähnlichen Art und Weise. Die Römer dagegen singen nicht, sondern die zwei Vertreter Roms, Herodes und der Hauptmann, sind als Sprechrollen bewußt gegen den Gesang abgesetzt. Die einzige Frau, die nicht Jüdin ist, eine der letzten Gemahlinnen des Herodes, singt in völlig anderer Manier als die anderen. Ihr Stil ist der des Ziergesanges mit Koloraturen und Melismen. Um sie herum ein Instrumentarium von Klarinetten, Vibraphon, Xylophon, das an anderer Stelle nicht in das Instrumentarium passen würde.
Durch das ganze Stück geht eine bewußte, wenn auch aufgelockerte Monotonie, hart und streng. Es ist der Gesamteindruck aller Gottesdienste, die ich in Israel hörte, von den Kurden, Samaritanern, Armeniern, Syrern, Mohammedanern. Der klangliche Eindruck aller dieser Gottesdienste war der rauhe, fremde und orientalische Charakter, monoton im Melodischen, nicht aber im Rhythmischen: Glocken, Gongs, Zirpen der Zupfinstrumente, die in meiner Oper von einem Cembalo unterstützt werden, bilden die rhythmischen Strukturen.«
Paul Burkhard hat mit seiner »musikalisch-dramatischen Darstellung der Vorgänge um Christi Geburt« das Wagnis unternommen, ein Kern-Thema christlichen Glaubens auf profaner Spielstätte vor breiter Öffentlichkeit zu zeigen. Das Wagnis ist geglückt. Die Dezenz, mit der er dabei Dinge des Glaubens wie Wunder und Visionen nicht direkt, sondern indirekt darstellen ließ, hat der Aufnahme ebenso gedient wie die Redlichkeit, mit der er sich auf die überlieferten musikalischen Mittel beschränkte. Auf musikalischem Gebiet gab es keine Transformierung in unsere heutige Tonsprache. Die musikalische Sprache bestand aus einer sorgsamen Neuformung überlieferter Sprachmittel mit teils authentisch nachkonstruiertem Instrumentarium. Sie assoziierte die Zeit, in der die Geschichte spielt, so stark, daß dadurch die Figuren an Wahrheitsnähe gewannen. Und darum ging es dem Komponisten. Das Stück geht uns vom Thema her an. Es hat seine Berechtigung, auf dem Theater unserer Zeit zu erscheinen ebenso wie etwa Hochhuths »Stellvertreter«. Beide Stücke lassen sich nach rein künstlerischen Maßstäben allein nicht beurteilen. Das Werk steht singulär unter den Auftragswerken Rolf Liebermanns. Es wurde 14mal gespielt und für das Fernsehen mitgeschnitten. In Zürich wurde es nachgespielt.

Krzysztof Penderecki: »Die Teufel von Loudun«

Uraufführung: 20. Juni 1969

Paul Burkhard spricht von der »Atmosphäre fast ekstatischer Erwartung eines neuen Zeitalters mit der Erregung auch all ihrer Zweifel«, die er einzufangen suchte; an anderer Stelle von »der Prophetie in jener Zeit, die fast schon den Charakter einer Sucht annahm«. Religiöse Sehnsucht, inbrünstige Erwartung sind in ihren extremen Äußerungen oft schwer von Massenwahn und Hysterie zu unterscheiden. Diesem Thema hat sich Aldous Huxley gewidmet in seiner Arbeit »The Devils of Loudon«. Er untersuchte die Vorgänge, die sich im Ursulinenkloster der kleinen französischen Stadt Loudun zur Zeit Ludwigs XIII. abgespielt haben. Die Äbtissin des Klosters hatte behauptet, sie und ihre Nonnen seien von Teufeln besessen. In einem zeitgenössischen Bericht heißt es: »Die Mutter Oberin war so unruhig und erregt, daß sie unaufhörlich von Grandier sprach, als sei eben er Gegenstand all ihrer Leidenschaften.« Urbain Grandier war Kanonikus der Stiftskirche Sainte-Croix von Loudun. Er war jung, begabt, ehrgeizig, äußerst intelligent. Als Renaissance-Natur hatte er Erfolg bei den Frauen, was ihm viele Feinde einbrachte. Das Ansuchen der Äbtissin, dem Ursulinenkloster als Beichtvater und geistlicher Beschützer zur Verfügung zu stehen, lehnte er ab. Daraufhin brach in dem Kloster ein wahrer Hexensabbat an erotomanischen Exzessen aus, die sich durch den Eifer exorzierender Geistlicher nur noch verschlimmerten. Grandier wurde der Hexerei bezichtigt und für diese »Heimsuchungen« verantwortlich gemacht. Die Vorgänge wurden als Gründe für eine politische Affäre benutzt. Grandier wird verhört, gefoltert und am 18. 8. 1634 auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Er hatte zwar seinen lockeren Lebenswandel gestanden, bis zuletzt aber seine Unschuld an den Vorgängen im Ursulinenkloster beteuert. Inmitten von Massenhysterie und politischer Ranküne behält er als einziger ein gewisses Maß an Würde: die Haltung, in der er den Tod erleidet, ist die eines Christen.

Huxley hat seine Darstellung von psychologischen, politischen, juristischen, theologischen und philosophischen Aspekten aus beleuchtet. Ihm ging es insbesondere um die Schwierigkeit der Selbst-Transzendenz, die statt in mystisch-religiöse Ekstasis in Hysterie und Rausch führen kann. Der wahren Größe ist in seiner Darstellung nur der »unmoralische« Grandier fähig, der wegen einer Tat, die er nicht begangen hat, hingerichtet wird.

Huxleys Darstellung wurde 1961 von John Whiting dramatisiert und noch im selben Jahr in der Inszenierung von Peter Wood in London uraufgeführt. Ein Jahr später fand die Deutsche Erstaufführung des Dramas, das Erich Fried ins Deutsche übertragen hatte, im Berliner Schillertheater statt. Hans Lietzau inszenierte. Es gab einen Skandal, eine öffentliche Auseinandersetzung zwischen Theater und Kirche. Das Stück mußte nach wenigen Aufführungen abgesetzt werden. — Ein polnisches Team hatte das Thema 1960 verfilmt. Schauplatz und Zeit wurden verändert, die Gründe für die Besessenheit der Nonnen offengelassen. Die Geschichte wurde auf die erotischen und religiösen Beziehungen zwischen der Äbtissin und dem Pater reduziert. Der Film hatte Erfolg.

1967 erhielt der polnische Komponist Krzysztof Penderecki von Rolf Liebermann den Auftrag, eine Oper zu schreiben. Einzige Bedingung: sie sollte zur Eröffnung des 43. Weltmusikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, das vom 20. bis 27. Juni 1969 in Hamburg stattfinden sollte, uraufgeführt werden. Penderecki nahm den Auftrag an. Er wählte sich Huxleys Buch zur Vorlage. Unter weitgehender Verwendung von Whiting/Frieds Schauspiel schrieb er selbst das Libretto. Während der Arbeit lebte er in Berlin als Gast des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Die deutsche Sprache beherrschte er perfekt.

Krzysztof Penderecki wurde 1933 in dem ostpolnischen Städtchen Debica geboren. Sein Vater war Rechtsanwalt, dessen Vorfahren stammten aus der Ukraine, die Vorfahren der Mutter aus Schlesien. Penderecki studierte an der Krakauer Musikhochschule und erlebte 1959 einen beispiellosen Triumph: Bei einem Warschauer Kompositionswettbewerb, für den die Werke anonym eingereicht werden mußten, gewann er die ersten drei Preise. Zu den prämiierten Komponisten gehörten zwei Vokalwerke, die »Psalmen Davids« für Chor sowie die »Strophen« für Sopran, Sprechstimme und Instrumente.

Es folgt nun eine ganze Reihe von Werken, in denen Penderecki, der selbst Geiger ist, neue Spieltechniken für die Streichinstrumente entwickelt, wobei er sich Klanglandschaften erobert, die auch Geräuschhaftes mit einbeziehen, Tonwelten, die zwischen Klängen und Geräuschen vermitteln. Zu diesen Werken gehören »Threnos« für 52 Streichinstrumente, das erste Streichquartett, vor allem aber »Polymorphia« für 48 Streichinstrumente. In diesem Stück drücken sich Pendereckis neuartige Klangvorstellungen am reinsten, der Idee nach am prägnantesten aus.

Um diese faszinierenden Klangspektren zu erreichen, schreibt Penderecki oft ungewöhnliche Klangerzeugung vor: Streichen oberhalb und unterhalb des Stegs, schlagzeugartige Behandlung des Instrumentenkörpers, also Klopfen auf dem Holz, Reiben und Kratzen, ferner alle nur denkbaren Pizzicati, Tremoli und Glissandi. Er selbst sagt hierzu: »Manche Mittel der Artikulation, die ich auf Streichinstrumenten anwende, erinnern scheinbar an Schlagzeuginstrumente, und doch sind sie mit dem Klang der Streicher verbunden. Das ist dieselbe Geschichte wie einst mit dem Pizzicato auf der Geige: obwohl es aussieht, als würde hier ein Wechsel von einem Streich- auf ein Zupfinstrument eintreten, haben wir es weiterhin mit dem Klang der Geige zu tun; er ist anders als z. B. der Klang der Gitarre.«

Penderecki hält sich im übrigen nicht für einen »Neuerer«. »Ich schreibe für ein konventionelles Orchester. Man kann aus einem solchen Orchester noch sehr viel mehr herausholen, als man gemeinhin glaubt . . .« So experimentiert er im Grunde mit konventionellen Mitteln und beginnt bei dem Instrument, das ihm am vertrautesten ist, der Geige. Die Techniken des Streichens, Zupfens, Mit-dem-Bogen-Schlagens, der mehrgriffigen Flageoletts hat er zu einer Virtuosität entwickelt, mit der sich nun durch Erfinden neuer Spielpraktiken weiterarbeiten ließ. Hand in Hand damit vollzieht sich eine satztechnische Erweiterung: Durch das gleichzeitige Erklingen vieler eng benachbarter oder sogar aller Töne innerhalb eines bestimmten Tonumfangs bilden sich sogenannte Clusters, Tontrauben, die nur als Ganzes, als »Klangbänder«, nicht mehr als einzelne Töne wahrgenommen werden können. Schließlich verkleinert Penderecki noch die Abstände zu Vierteltönen und dringt

damit in Bereiche ein, die sonst nur auf elektronischem Wege oder durch Manipulationen der Musique concrète zugänglich waren. Auch im vokalen Bereich findet sich eine ebenso verblüffend konventionelle Handhabung, etwa die aus einer Zwölf-Ton-Reihe gebildete Melodik. Sie entsteht dadurch, daß ein Teil der Reihe herausgegriffen und zur Grundlage von psalmodischem Singen gemacht wird. Die Wirkung ähnelt dem gregorianischen Gesang. Die Dynamik bewegt sich nicht selten vom Flüstern bis zum Schreien. In seinem Stabat mater für drei gemischte Chöre a cappella verwendet Penderecki herkömmliches Singen mit der beschriebenen »Klangband«-Technik.

Alle Experimente aber entstehen nicht um ihrer selbst willen. Sie dienen Werken humaner oder geistlicher Überlieferung. Dies zeigt bereits die Wahl der Texte. In seinen frühen Werken sind es Texte altgriechischer, arabischer oder biblischer Herkunft. Die Komposition »Threnos« (Klagegesang) für Streicher entstand im Gedenken an Hiroshima. Das Stabat mater von 1962 ist Vorstufe zur Lukas-Passion, der außer dem Evangelien-Text Psalm-Verse und Hymnen der Kar-Liturgie zugrunde liegen. Die Lukas-Passion komponierte Penderecki 1963–66 im Auftrage des Westdeutschen Rundfunks. Sie wurde am 30. März 1966 im Dom zu Münster uraufgeführt.

Massenwahn und Passion, die Themen der »Teufel von Loudun«, sind schon in der Lukas-Passion streng einander gegenübergestellt. Für ein Äußerstes – wenn menschlicher Fanatismus in enthemmte Unmenschlichkeit umschlägt – wählt der Komponist ein Äußerstes an musikalischen Mitteln. Die Wirkung der Lukas-Passion war angreifend und direkt. Eine Schranke zwischen Zuhörern und dem, was bislang »moderne Musik« bedeutet hatte, gab es nicht mehr. Man erlebte unmittelbar, wovon der Text berichtete. Zugleich wurde auch die Assoziation zu jener Passion ausgelöst, die sich in jüngster Vergangenheit vollzogen hat. Der polnische Komponist war in Krakau aufgewachsen, von dem Auschwitz nicht weit entfernt ist. Unmittelbar nach der Lukas-Passion schreibt er ein »Dies irae«, ein Oratorium zum Gedenken an die Opfer von Auschwitz.

Auch die in der Opern-Partitur fixierten musikalischen Mittel sind im wesentlichen die gleichen wie die der Lukas-Passion. Die Realistik der Golgatha-Musik mit ihren aufpeitschenden Clusters und heulenden Glissandi von Chor und Orchester findet sich musikalisch wieder etwa bei Jeannes erstem Anfall gegen Ende des ersten Aktes, bei den Teufelsaustreibungen im zweiten und bei der Folterungs- und Hinrichtungsszene im letzten Akt. In der Szene, in der die »Teufel« aus den Körpern der »besessenen« Nonnen sprechen, hätte es die beste Gelegenheit gegeben, elektronisch bearbeitete Klänge einzuspielen. Penderecki lehnte dies jedoch ab. Er wollte, daß sein Werk von elektronisch erzeugten oder bearbeiteten Klängen frei bliebe.

»Die Teufel von Loudun« sind Pendereckis erste Oper. Entgegen der Lukas-Passion und entgegen den anderen oratorischen Vokal-Werken hatten sich die musikalischen Mittel jetzt mit den theatralischen Elementen zu verbinden, mit Mimik, Gestik, Szene. In dieser Verbindung liefen sie Gefahr, an Eindringlichkeit einzubüßen. Die Bildkraft der Musik wurde bei dem Bühnenwerk nicht mehr als zwingend empfunden, da das Auge, bereits auf seine Kosten gekommen, keiner »akustischen« Bild-Information mehr bedarf. So verblaßte, was in dem oratorischen

Werk so evozierend gewirkt hatte. Zudem assoziierte die zur Anschauung gebrachte Passion des Grandier nicht das, was die Lukas-Passion assoziiert hatte. Die Erwartungen an Pendereckis erste Oper, nach der Lukas-Passion hochgespannt, erfüllten sich nur zum Teil. Lag es an der Bühnengattung, lag es an dem Werk oder lag es an der Aufführung?

Für die Hamburger Aufführung war viel getan worden. Auf Wunsch des Komponisten hatte Rolf Liebermann mehrere von Pendereckis Landsleuten verpflichtet: den Dirigenten Henryk Czyz, der schon die Lukas-Passion geleitet, den Regisseur Konrad Swinarski, dessen Berliner Marat-Sade-Inszenierung Aufsehen erregt hatte, Lidia und Jerzy Skarszynski für Bühnenbild und Kostüme, dazu den polnischen Bariton André Hiolski für die Partie des Grandier und Bernard Ladysz für eine zweite wichtige Partie. Die Aufführung war szenisch angelegt als Abfolge historischer Bilder, vor deren Folie die »Stationen« der beiden Hauptbeteiligten, der Jeanne und des Grandier, abrollten. Diese episch-statische Darstellung hatte die stationären Partien der Musik noch unterstrichen. Ein dynamisch-dramatischer Kontrapunkt hätte ihr zu größerem Ruhme verholfen.

Das zeigte sich in Stuttgart, wo die Oper zwei Tage später in der Inszenierung von Günther Rennert und musikalisch geleitet von Janos Kulka herauskam. Sie wurde von der Kritik als »entscheidendes Korrektiv« bezeichnet. »Sie fördert Qualität des Werks zutage, die aus der Partitur zuvor zu ahnen, in Hamburg jedoch völlig verunklart war. Im Gegensatz zum Uraufführungsdirigenten Czyz packt in Stuttgart Janos Kulka wesentlich härter zu, er profiliert und akzentuiert, er holt jede Dramatik aus der Partitur, die in Hamburg zu einer blassen Geräuschkulisse verwischt worden war«, schreibt Wolfram Schwinger am 27. 6. 1969 in der »Zeit«. »Hatte Swinarski ein Kostüm- und Ausstattungsstück inszeniert, ›Große Oper‹ mit faszinierenden Pantomimeeinlagen, so setzt Günther Rennert in Stuttgart an Stelle dieser historischen Bilderbögen eine äußerst scharf umrissene Dramatik.«

Das Stück war in Stuttgart durch die musikalische Interpretation und die Inszenierung ein anderes geworden und »kam an«. »Einen Dichter besser verstehen, als er sich selbst versteht« — dieses Leitwort Wilhelm Diltheys für einen jeden Interpreten, das mich als Studentin so beeindruckt hatte, kam mir in den Sinn. Da hatten Freunde, Landsleute, Kenner des Autors ihn nach bestem Wissen so zu interpretieren versucht, wie er sich selber verstand, und offensichtlich doch nicht aufzuzeigen vermocht, was »hinter« all diesem Gewußten verborgen lag. Anderen, weniger in den speziellen Vorstellungen des Autors als in den Imponderabilien des Musiktheaters erfahrenen Interpreten war dies gelungen.

Man kann aber auch noch diese Frage stellen: Hatte der Interpretations-Spielraum, den der Komponist durch ein großes Aufgebot an variablen Spielweisen absichtlich offenzuhalten bemüht gewesen war, ein Ausmaß angenommen, das seine Vorstellungen übertroffen hatte?

Der Hamburger Intendant, längst ein ganzer Mann des Theaters, lobte die Stuttgarter Aufführung freimütig und beglückwünschte seinen Kollegen Günther Rennert. Nicht ganz so unberührt zeigte er sich dem von ihm beauftragten Komponisten gegenüber, als dieser nach der Stuttgarter Premiere weitere Aufführungen in Hamburg untersagte mit der Begründung, er müsse sein Werk erst einer Reihe von

szenischen und musikalischen Änderungen unterziehen. Es ist dem Geschick des Intendanten zu danken, daß sowohl die geplante Schallplatteneinspielung – nun von Marek Janowski dirigiert – als auch eine Fernsehaufzeichnung der Hamburger Inszenierung doch noch durchgeführt werden konnten. Auf der Hamburger Bühne erschienen die »Teufel von Loudun« nach vier Vorstellungen allerdings nicht mehr. »Daß Penderecki sich für Rennert und Kulka gegen Swinarski und Czyz entscheidet, ist sein gutes Recht«, schreibt K. H. Ruppel rückblickend im Jahresband von »Theater Heute« 1969. »Daß er es mit einer den Krach mit seinen ja von ihm selbst für Hamburg präsentierten Lands- und Vertrauensleuten provozierenden Rigorosität tut, mag indessen eher ein Zeichen seiner noch währenden Unsicherheit auf dem Boden des Theaters sein, in dem ja seit alters und immer noch die Keime für die verschiedensten Interpretationen stecken. Mir scheint, im Resümee, die Hamburger Aufführung die weitere (und tiefere Abgründe mitumfassende) Perspektive, die Stuttgarter die stärkere Stoßkraft in der theatralischen Dimension gehabt zu haben. Es ist die Frage, was Penderecki, vor allem auch unter dem Aspekt künftiger weiterer Produktionen für die Bühne, für wichtiger hält.« Diese Frage ist bis heute offengeblieben. Krzysztof Penderecki hat noch keine zweite Oper geschrieben. Die Oper »Die Teufel von Loudun« aber ist seitdem über 14 Bühnen gegangen und hat bewiesen, wie lebendig Musiktheater heute noch sein kann.

Gunther Schuller: »The Visitation« *Uraufführung: 12. Oktober 1966*

Rolf Liebermann hat schon als Komponist immer den Mut zum Wagnis gehabt. 1954 hatte er in seinem Concerto eine Bigband mit einem Sinfonie-Orchester konzertieren lassen. Er knüpft mit diesem Werk an vorklassische und klassische Praktiken an, die modische Tanzformen mit der Kunstmusik verbinden. Die modischen Tanzformen bot 1954 der Jazz. Er hat sich inzwischen weiterentwickelt, viele Stadien durchlaufen. Ein guter Kenner des modern jazz war Gunther Schuller, 1925 in New York geboren, Musiker, Komponist. Seine Instrumente: Flöte und Horn. Mit neunzehn war er als Solo-Hornist in das Orchester der Metropolitan Opera gekommen, mit 34 hatte er es wieder verlassen, um nur noch komponieren zu können. Er komponiert ein Concertino für Jazz-Quartett und Orchester und experimentiert weiter mit der Verbindung von Jazz und sinfonischer Musik. Die Verbindung nennt er »third stream«. Die Bezeichnung wird zum Terminus.
Im Mai 1963 bereist Schuller zu Vortragszwecken Deutschland und die Ostblockländer. In Zagreb findet gerade die Musik-Biennale statt, an der die Hamburgische Staatsoper mit einem Gastspiel teilnimmt. In der Halle seines Hotels trifft er Rolf Liebermann. Der Hamburger Opernintendant kennt Schuller seit einigen Jahren, schätzt ihn als Komponisten. Schuller: »Wir hatten bereits einige Kontakte auf Grund seines Concertos für Jazzband und Sinfonieorchester aus dem Jahre 1954. Das Stück hatte ja einen Bombenerfolg. Aber meine Kritik war zum Teil auch negativ. Das wußte Liebermann. Doch zu meiner Verblüffung fragte er mich:

›Warum schreiben Sie keine Jazzoper für mein Haus?‹ . . . Und nach vier Minuten war die Sache perfekt. Ich war überrascht, daß er meine negative Kritik an seinem Werk mit so viel Nonchalance überging. Er ist ein unerhört großzügiger Mann . . .« Wußten die beiden Männer an jenem Maientag des Jahres 1963, auf was für ein Abenteuer sie sich da eingelassen hatten?

Die alte Gattung Oper sollte für ein neues Medium, den »Jazz«, erschlossen werde. Und zwar im Sinne von Schullers »third stream«. Das hatte es so noch nicht gegeben. Wohl gab es seit Kreneks »Jonny spielt auf« immer wieder Opern, in die gepfefferte Rhythmen, vom Jazz übernommen, eingebracht wurden. Die Komponisten dieser Werke haben aber inzwischen ihre Ansicht zum Jazz wesentlich geändert. Ein Vortrag Ernst Kreneks sei in diesem Zusammenhang zitiert, den der Komponist bei den Kasseler Musiktagen 1970 hielt. Er lautet: »Jazz oder was wir damals dafür hielten.« Alle diese Jazz-Versuche der zwanziger und dreißiger Jahre wurden doch so komponiert und notiert, daß ein normales Opernorchester sie anhand der Stimmen ausführen konnte. Jetzt aber sollte eine Jazz-Combo zusammen mit dem Sinfonieorchester spielen, und zwar in der Technik des Jazz, der freien Improvisation. Die Sänger auf der Bühne würden von der Combo im Orchestergraben also unter Umständen jeden Abend etwas anderes hören.

Das neue Medium begann, seine Aufgaben zu diktieren.

Erste Aufgabe: Wahl des Stoffes

Ein Stoff mußte gefunden werden, für den sich Jazz-Musik sinnvoll und überzeugend einsetzen ließ. Da der Jazz vom amerikanischen Neger stammt und seine Entwicklung entscheidend von ihm beeinflußt wurde, sollte es ein Neger-Stoff sein. In einem Brief an Liebermann erläutert Schuller, welche Schwierigkeiten ihm diese Suche bereite. Er möchte den landläufiger Schablone verhafteten Vorstellungen, die sich so oft mit dem Begriff Jazz-Musik verbinden, aus dem Wege gehen, andererseits aber auch nicht ins Esoterische oder Obskure geraten: »I would, for example, rather die than write a work which would once more perpetuate the Hollywood correlation of Jazz to crime, gangsterism, dope addiction and the seamy side of life.« Irgendwie aber müsse das Werk mit Negern zu tun haben, da der Jazz ja ursprünglich deren Musik sei. Es müsse entweder von einem Neger-Autor stammen oder aber das Neger-Problem zum Thema haben, sei es nun anhand eines bestimmten Neger-Schicksals oder anhand einer Symbol-Figur, in der ein Neger gleichnishaft für das Schicksal aller unterdrückten Minoritäten steht.

Liebermann schlägt der Ford-Foundation Schuller als Stipendiat für einen Berlin-Aufenthalt vor, um die weitere Zusammenarbeit mit ihm zu erleichtern. Er gibt Hinweise auf mögliche Stoffe und Librettisten und schreibt:

Ich habe immer angenommen, daß die Stoffwahl große Schwierigkeiten bereiten würde; dafür werden wir dann aber auch etwas ganz Feines haben.

Die Suche nach einem solchen Stoff dauerte fast drei Jahre. Sie war von Enttäuschungen und immer neuen, vergeblichen Bemühungen bei der Erlangung von Verlagsrechten gezeichnet. Da stieß Schuller schließlich auf Kafkas Roman »Der Prozeß«. Nicht als Grundlage für eine Kafka-Dramatisierung in Musik, wie sie bereits Gottfried von Einem und Niels Viggo Bentzon zu formen versucht hatten, vielmehr sah er »das Kafkaeske im Neger-Problem«, das er gleichsam als e i n e Kon-

kretisierung aus vielen Deutbarkeiten des Romans verstand. »Frei nach einem Motiv von Kafka« steht über der Partitur. Zum Helden der Handlung wird der Neger Carter Jones, ein Student, der »einerseits den Verteidigungsinstinkt seiner Rasse verloren, andererseits die Methoden seiner weißen Umwelt noch nicht vollständig akzeptiert und gelernt hat«. Daran geht er zugrunde. Verhöre, Verführungen, Mißhandlungen, vergebliche Suche nach Hilfe bei Amtsstellen, Verwandten und bei der Kirche. Der schwarze Diakon weist ihn ab, der weiße Mob lyncht ihn zu Tode.

Zweite Aufgabe: Die Partitur

Was – in der Handlung – den Menschen nicht gelingt, soll die Musik erreichen: Jazz, die Musik der Neger, soll mit der »seriösen« Musik des Abendlandes eine fruchtbare Verbindung eingehen. Schuller nimmt beide Idiome gleichermaßen ernst. Das, was an Jazz-Anregungen in manche frühen Werke z. B. von Strawinsky, Ravel, Krenek oder Milhaud eingegangen war und was er letztlich auch an Liebermanns Concerto kritisierte, betrifft immer noch das Nebeneinander beider Idiome. Solange es noch bei diesem Nebeneinander bleibt, bedeutet ihm dies eine unernste, unseriöse Aufnahme gewisser Jazz-Elemente, weil sie Effekt machen. Es kommt ihm vor, wie wenn ein »Gebildeter« sich mit einem »Naiven« unterhält, um sich zwar an seiner Ursprünglichkeit zu erlaben, sich zugleich aber auch an seiner »Unbildung« zu delektieren. Darum sein Streben nach dem gleichberechtigten Mit- und Ineinander der beiden Musik-Prinzipien, darum seine Scheu, den Jazz allzusehr »Effekt« machen zu lassen. Schuller komponiert im Geiste der Humanitas.

Den Ansatz zur sinfonischen Musik suchte Schuller bei der Wiener Schule. »1945, es war bei einem Sommer-Seminar in einer kleinen Stadt in Ohio, kam ich mit der Musik Schönbergs, Weberns und Bergs zusammen. Kolisch und Steuermann, die Dozenten, diskutierten mit mir das ›Neue‹, das mich bald so ergriff, daß ich meine Lust an Ravel und Skrjabin, die damals in den USA en vogue waren, verlor ... In Cincinnati hörte ich Duke Ellington. Ich geriet außer mich. Ich wollte wissen, wie er seine Musik machte. Partituren gab's ja keine. Monatelang notierte ich Ellingtons oder Kentons Noten von der Platte ab und formte für mich Partituren daraus. Von meinen deutschen Vorfahren habe ich eine systematische Denkungsart mitbekommen, die mich dazu trieb. Ich versuchte dann, als Hornist Jazz zu machen, ließ das aber, als ich an das Risiko dachte, als längst ›fertiger‹ klassischer Orchestermusiker in das Genre Jazz umzusteigen. Aber als Komponist blieb ich beim Leisten. Es kam für mich sofort die Idee, Jazz und Zwölfton miteinander zu verquicken. Natürlich hat es etliche Jahre gedauert – bis in die fünfziger Jahre –, ehe ich meine Versuche dem Publikum vorstellen konnte.

Zu meiner Oper erscheint der Jazz in vielseitigen Beziehungen: improvisiert, notiert; zwölftönig (oder frei atonal), tonal; führend, obligat begleitend; solistisch hervortretend, psychologisch untermalend. Streckenweise gibt es überhaupt keinen Jazz, dann wieder nur Jazz, und einige Male verschmilzt der Jazz mit dem Orchester und mit den Singstimmen, so daß eine neue Einheit entsteht.

Mein Stück enthält aber auch Stilelemente des Jazz, die aus älteren Traditionen stammen: die New-Orleans-Trauermusiken der Schlußszenen, die Rock'n'-Roll- und Show-Musik des 3. und 6. Bildes. Ich habe dieser Oper eine gewisse jazz-

historische Perspektive gegeben, die natürlich auch aus dem Dramaturgischen hervorgeht, so z. B. die Bessie-Smith-Platte ›Nobody knows you when you're down and out‹. Sie stellt schon für sich einen wichtigen Punkt in der Entwicklung des Jazz dar. Darüber hinaus aber schlägt sie soziologisch und musikalisch Brücken zwischen Vergangenheit und Gegenwart. – Die ganze Oper einschließlich der Improvisationen ist von einer Haupt-Tonreihe und einem von ihr abgeleiteten, ihr eng verwandten Komplex von Reihen bestimmt, die wiederum in Jazz und Nicht-Jazz unterteilt sind. Überdies sind es ganz besondere Zwölf-Ton-Reihen, die hier verwendet werden und die dem Bereich der sogenannten ›combinatoriality‹ angehören – eine in Amerika entstandene und in Europa noch völlig unbeachtete Erweiterung und Vertiefung des Schönbergschen Zwölf-Ton-Systems.«

Dritte Aufgabe: Die Sänger-Besetzung

Das Stück handelt von Negern und Weißen. Als Neger geschminkte Weiße sind schon deswegen ein Bühnendilemma, weil Gang, Gestus, die vielen Nuancen des Reagierens kaum von Weißen darzustellen sind. Also mußten farbige Sänger verpflichtet werden. Die Besetzung der Weißen konnte aus dem Ensemble erfolgen. Schuller und Liebermann flogen nach Wien zu einer Aufführung von »Porgy and Bess«, in der nur Farbige sangen. In Wien, London, New York und Hamburg fanden – in Absprache mit dem Regisseur Günther Rennert – Vorsingen statt. Endlich, fünf Monate vor der Uraufführung, konnte auch die Hauptpartie besetzt werden.

Außer dem normalen Opernchor ist ein Gospel-Chor beteiligt. Hierfür wurde der Hamburger Spiritual-Chor von Klaus Untiedt verpflichtet. Im Flugzeug nach Wien finden Schuller und Liebermann auch den Titel für die Oper: »The Visitation« (Die Heimsuchung). Da die Neger die »Hauptpersonen« sind, wird der Text in englischer Sprache komponiert. Die Einstudierung erfolgt in Englisch.

Vierte Aufgabe: Orchester-Besetzung

Die sinfonische Musik konnte vom Philharmonischen Staatsorchester einstudiert, für die Jazz-Musik mußte eine Combo gefunden werden. »Seit nunmehr fünfzehn Jahren gibt es Versuche, die Jazz-Improvisation durch der atonalen Musiksprache entnommene Verfahren zu bereichern«, erklärt Schuller, »etwa durch Zwölf-Ton-Reihen oder aus der Harmonik abgeleitete Sechs- oder Sieben-Ton-Skalen oder durch sonstige Notengruppierungen. Schon seit vielen Jahren improvisiert eine Anzahl führender Jazz-Musiker mit denselben Mitteln, wie sie sich in der seriellen oder aleatorischen Musik finden, dort vielleicht anders verwertet. Hat man also die richtigen sieben Musiker, so ist die Brücke zwischen Jazz und Zwölf-Ton-Musik ohne weiteres zu schlagen.« Die »richtigen sieben Musiker« wurden in mehreren europäischen und amerikanischen Ländern gefunden. Es waren John C. Eaton, Klavier; Dusco Gojcovic, Trompete; Ralph Hübner, Schlagzeug; Bent Jädig, Altsaxophon; Rolf Kühn, Klarinette; Albert Mangelsdorff, Posaune; Peter Trunk, Baß.

Fünfte Aufgabe: Fixierung von Proben- und Aufführungsterminen

Da alle Mitwirkenden von überall auf der Welt zusammenkamen, mußten nicht nur die Proben, sondern auch alle Aufführungen genau fixiert werden. Um das Stück auf die Saison zu verteilen, wurden zwei Serien festgelegt, eine im An-

schluß an die Uraufführung im Oktober 1966, die zweite im Frühjahr 1967. Zu dem Staatsopern-Gastspiel an der Met 1967 mußte dann das ganze Team neu zusammengetrommelt werden.

Sechste Aufgabe: Herstellung des Studier- und Aufführungsmaterials

Das Material wird bereits während der Komposition unter Leitung des Komponisten hergestellt. Schuller begann mit der Komposition in Berlin, wo er sich als Gast der Ford-Foundation aufhielt. So besorgt das Orchestermaterial des ersten Aktes eine Berliner Firma. Das des zweiten und dritten Aktes wird in New York hergestellt.

Siebente Aufgabe: Die Einstudierung

Da die Zeit drängt, wird bereits mit dem Studium begonnen, als kaum mehr als der 1. Akt vorliegt. Die fertig komponierten Szenen werden in ständigem Kontakt mit der Dramaturgie den Sängern, die zum großen Teil nicht in Hamburg leben, laufend übersandt. Auch während der Theaterferien erhalten die Sänger, die teils im Urlaub, teils bei Gastspielen sind, noch neues Studiermaterial.

In Tanglewood, wo Schuller an den Sommerkursen für Neue Musik teilnimmt, studiert er selbst mit McHenry Boatwright und Simon Estes deren Partien ein und komponiert die Oper – bis auf zwei pantomimische Szenen – zu Ende.

Die erste Orchesterprobe ist für den 8. September 1966 angesetzt. Das Material für den 1. Akt liegt vor, den 2. Akt bringt Schuller am 7. selbst aus New York mit, der 3. Akt trifft drei Tage später mit Estes ein. Am 12. beginnt Günther Rennert mit den Bühnenproben. Während eines kurzen Aufenthaltes in London arbeitet Schuller an den beiden pantomimischen Schlußszenen. Neben den Bühnenproben und den Orchesterproben werden die Bandaufnahmen mit Chor, Spiritual-Chor, Orchester und Combo fertiggestellt. Im 3. und 6. Bild ertönen zwei Stücke aus einer Juke-Box: ein Rock-Stück und ein langsamer Walzer. Auch sie sind zwölftönig komponiert. Sie werden nun im Mantovani-Stil aufgenommen, in großer Geigenbesetzung und mit überhallendem Geigenklang. Dies ist die erste Zwölf-Ton-Musik im Mantovani-Stil.

Am 18. September schreibt Schuller die letzte Note an seinem Werk. Die Uraufführung findet am 12. Oktober statt.

Die Stationen des Abenteuers liegen hinter uns. Wie sie der Komponist durchstand, der auch sein eigener Dirigent war, war uns allen ein Rätsel. Er hatte die Oper zu beenden, die Orchesterproben zu leiten sowie die Proben mit der Combo, mit dem Chor, dem Spiritual-Chor, dazu die Bandeinspielungen. Vieles ging gleichzeitig vor sich, und doch wurde der Dirigent überall gebraucht. Daß es überhaupt zu der pünktlich eingehaltenen Premiere kam, ist wohl nur der Begeisterung aller an diesem ungewöhnlichen Unternehmen zu danken.

Die Sache hat sich gelohnt. Es wurde ein schöner, ein großer Erfolg. Alle Aufführungen der ersten Serie waren ausverkauft. Man sah nicht nur Brokat und Seide, sondern auch Pullover und Jeans. Viele junge Leute kamen. Das Stück, die Aufführungen bewiesen, daß die Oper durchaus nicht nur eine Angelegenheit elitärer Schichten ist. Das Bedürfnis nach Gesprächen wurde laut. Der große Saal des Amerika-Hauses, in dem sich der Komponist den Fragen von Presse und Publikum stellte, faßte nicht alle Interessenten.

Unter der Rubrik »Bilanz des Monats«, der monatlichen Rückschau der Tageszeitung »Die Welt« auf vermerkenswerte Höhepunkte in Oper, Jazz und Fernsehen, schreibt Heinz Joachim am 1. November 1966: »Der Preis des Monats gebührt diesmal der Hamburgischen Staatsoper: für ihre Gesamtleistung bei der Uraufführung von Gunther Schullers Oper ›The Visitation‹. Rolf Liebermanns Konzeption des Ensembletheaters fand hier besonders eindrucksvolle Erfüllung: in einer Team-Arbeit, die eine erstrangige Solistenbesetzung – darunter neben Kerstin Meyer, Helmut Melchert, Erwin Wohlfahrt vier Negersänger mit Felicia Weathers und McHenry Boatwright an der Spitze –, die Chöre, das Staatsorchester und eine Elite-Jazzcombo unter Leitung des Komponisten, die exemplarische Regie Günther Rennerts in Ita Maximownas beredter Ausstattung und nicht zuletzt die moderne Tontechnik des Hauses der Werkidee dienstbar machte: Die makaber-aktuellen Kafka-Situationen in der Tragödie des einzelnen zu zeigen, der schuldlos zum Spielball anonymer Kräfte der modernen Massengesellschaft und – als Neger – auch noch Opfer atavistischer Rassenvorurteile wird.«
»The Visitation« wurde im Rahmen des Gesamtgastspiels der Hamburgischen Staatsoper 1967 an der Met aufgeführt und von den Bühnen in Wuppertal, Essen, Rouen (in französischer Sprache), San Francisco und Urbana/Ill. nachgespielt. In Hamburg erlebte die Oper 16 Aufführungen.

Jazz at the opera

Die Gelegenheit, eine Combo im Hause zu haben, die über ein Zwölf-Ton-Thema zu improvisieren verstand, ließ der Intendant nicht ungenutzt. Genaugenommen war es die Idee seines Chefdramaturgen Dr. Heinz Knorr, die er aufgriff, als er an einem Sonntagmorgen in die Oper bat. »Jazz at the opera« hieß die Veranstaltung, die zur Hauptsache von der Sieben-Mann-Combo bestritten wurde. Jeder der Musiker hatte ein Stück geschrieben, Eaton und Kühn im Free-Jazz-Stil, Mangelsdorff und Gojcovic mehr in Richtung des Be-Bop. Man nahm die Möglichkeit wahr, mit neuen Klangeffekten zu experimentieren. So gab es ein Duo von Baß und Posaune, ein Quartett von Baßklarinette, Trompete, Baß und Schlagzeug. Der Pianist John C. Eaton stellte ein neues Instrument, das Syncat, vor, das er zusammen mit einem befreundeten Elektro-Ingenieur entworfen hatte. Liebermann steuerte ein Thema bei, über das improvisiert werden konnte. Schuller, der aus New York zurückerwartet wurde, brachte neue Noten mit.
An den Tagen vor jenem Sonntagvormittag im April 1967 waren alle Probenräume besetzt. Man hörte nicht wie sonst schöne Stimmen, sondern aufregende Rhythmen und harte Klänge. Wir alle waren wie elektrisiert von dem, was durch Türen und Wände drang. Und dann war es so weit. Es wurde dunkel. Von fern wehte leise Musik durch den Vorhang, bevor er den Blick auf die fast leere Drehbühne freigab. Sie drehte das Nachtklub-Bild aus der »Visitation« mit den sieben musizierenden Jazz-Herren nach vorn. Diese verließen das enge, zur Szenerie gehörige Podium und schlenderten aus dem Bühnenbild auf das hochgefahrene Orchesterpodium. Jeder begriff, was gemeint war. »Von da ab ereignete sich nur

Vorbildliches«, berichtet »Die Welt« (3. 5. 1967). »Liebermann war sich nicht zu fein, den Conférencier zu machen, urban, nicht ohne Selbstironie und vor allem frei von bevormundender Redlichkeit.« Und der Jazz-Experte des »Hamburger Abendblattes« (2. 5. 1967): »Hervorragend in jeder Beziehung: Dusco Gojcovic und John C. Eaton. Gojcovic blies nicht nur unerhörte Soli auf seiner Trompete, sondern stellte auch zwei reizvolle Kompositionen vor: ›Nights of Skopje‹ im Fünf-Viertel-Takt und als Reminiszenz an Oscar Petiford ›I remember O. P.‹ im Miles-Davis-Stil. Gunther Schuller dirigierte eine vielgestaltige Klangkonstruktion ›Night music‹. Und Rolf Liebermann hatte ein Thema beigesteuert, ebenfalls atonal, das einen sehr weiten Gestaltungsraum bot. Die Musiker füllten ihn so vorzüglich aus, daß Liebermann schmunzelnd bekannte: ›Wenn ich ehrlich bin: Das Schwächste daran war das Thema . . .‹ — ›Syncat‹, das ist ein von dem Pianisten John C. Eaton gemeinsam mit einem römischen Toningenieur entwickeltes elektronisches Instrument, ein Computer, in dem Tausende von Klängen gespeichert sind, die von einem kleinen Schaltpult aus gemischt und variiert werden können. Eaton nutzte die aufwendige Tonanlage der Staatsoper weidlich aus. Die Klänge rasten kreuz und quer durch den Raum, wandelten und überlagerten sich; das pfiff, knatterte, rauschte, jaulte, miaute und rasselte — alles aber durch Komposition und Kombination überzeugend, ansprechend und zeitweise sehr witzig serviert.«
»Gute Musik, guter Jazz, ein Riesenspaß fürs Publikum« (»Die Zeit«, 12. 5. 1967). »Auf Wiedersehen beim nächsten Troubadour!« Mit diesen Worten verabschiedete sich der Hausherr von seinen Hamburger Matinee-Besuchern.

Klang aus acht Kanälen

Die »aufwendige Tonanlage«, die das »Syncat« so vortrefflich hatte zur Wirkung kommen lassen, hatte eine Zeitlang Anlaß zu öffentlichem Ärgernis gegeben. Tatsache war, daß Anfang der sechziger Jahre das Haus zwar über eine elektro-akustische Anlage mit zwei Zwei-Kanal-Maschinen verfügte, daß diese Anlage aber den zunehmenden Erfordernissen moderner Komponisten nicht mehr genügen konnte. Rolf Liebermann, mit der Welt der Tontechnik seit seinen Zürcher Jahren wohl vertraut, erkannte dies besonders im Hinblick auf die weitere Entwicklung des Musiktheaters. Er beschloß daher den Erwerb einer größeren elektro-akustischen Anlage. Kosten von der Höhe einer solchen Anschaffung — genannt wurden 130 000 DM — konnten nicht aus dem Etat bestritten werden und bedurften daher der Genehmigung durch den Senatsausschuß der Hansestadt. Der Gang von Antrag, Bearbeitung, Befürwortung, Vorlage zur nächstfolgenden Senatssitzung zwecks Abstimmung, Verweisen an den Haushaltsausschuß, benötigt Zeit. Zeit benötigten aber auch die Firmen für die Lieferung einer solchen Anlage. Wollte man beide Zeiten addieren und dann handeln, gingen mehrere Spielzeiten darüber hin. Der Komponist, der eine Oper für die neue Anlage schreiben sollte, war aber schon gefunden, der Termin für die betreffende Uraufführung bereits festgelegt. Da zwei bis drei Jahre im voraus geplant werden muß, ist dies nichts Besonderes. Also mußte gehandelt und dem Schicksal überlassen werden, wem es in dem Wettlauf

der beiden Hauptbeteiligten die Siegespalme reichte: dem beschlußfassenden Senatsausschuß oder der Lieferfirma. Die Firma siegte. Die Maschine traf ein, wurde montiert. Der Senat war verschnupft. Die Bürgerschaftssitzung, in der dieses Thema debattiert und zur Abstimmung gestellt wurde, haben die beiden Vorstandsmitglieder der Staatsoper, Rolf Liebermann und Herbert Paris, besucht. Von der Besucherloge aus verfolgten sie das Auf und Ab der Meinungen zwischen flammender Entrüstung und einlenkender Überbrückung. Ein Vertreter der SPD fand endlich nach entschiedener sachlicher Ablehnung das erlösende, die Opernpraxis berücksichtigende Wort. Er besänftigte die Gemüter und vereinte die Meinungen zum nachträglichen »Ja«.

So wurde die Ela-Anlage, wie sie nun verkürzt genannt wird, in Gnaden ihrem Zweck überantwortet. Zu den beiden Zwei-Kanal-Maschinen war eine Vier-Kanal-Maschine gekommen, ein hochwertiges Mischpult, in dem Klänge gemischt, verzerrt oder sonstwie verändert werden können, ehe sie über die nun insgesamt acht Kanäle zu den im ganzen Zuschauerraum verteilten Lautsprechern geleitet werden. Das Mischpult bedient ein Tonmeister. Er hat das Tonband auszusteuern, d. h. die Balance unter den Tonereignissen herzustellen. Der Ton kann über alle Klangstrahler (Lautsprecher) gleichzeitig, oder aber sukzessiv in beliebiger Reihenfolge wiedergegeben werden. (Ein berühmtes Beispiel ist Luigi Nonos »Wandernder Schrei« in seiner Oper »Intoleranza«.) Der Ton kann damit theoretisch »überall hinkommen«, eine Leistung, zu der das Licht bereits seit Erfindung der Elektrizität imstande war.

Schlagen wir im Buch der Operngeschichte ein wenig zurück. Im Sommer des Jahres 1891 ließ Bernhard Pollini, ein Vorgänger Rolf Liebermanns, die erste elektrische Lichtanlage in Hamburgs Opernhaus installieren. Zu Beginn der Spielzeit 1891/92 erhellte zum ersten Mal ein riesiger Kronleuchter den Zuschauerraum. Auch die Bühnendekorationen wurden nun aus mehreren gewünschten Richtungen angestrahlt und in wechselnde Farben getönt. Die agierenden Sänger konnten außer vom Rampenlicht beschienen auch noch von Scheinwerfern verfolgt werden. Seitdem haben Bühnenbildner neue Entwürfe erfinden, Theatermaler ihre Dekorationen neu malen, die Maskenbildner die Sänger anders schminken müssen. Auch die Dramaturgen erhielten neue Aufgaben: sie schrieben Inhaltsangaben, damit die Zuschauer zwischen den Akten, sobald sie beim Licht des großen Kronleuchters und der zahlreichen seitlichen Lampen lesen konnten, etwas Nützliches zu lesen hatten. Die Orchestermusiker erhielten an ihren Pulten kleine Lämpchen, und auch am Dirigentenpult war oberhalb der Partitur eine Lampe angebracht, abgeschirmt nach vorn und oben, hell nur die Partiturseiten beleuchtend. An diesem Pult stand in dieser ersten elektrifizierten Spielzeit ein »Neuer«, den Pollini in der Königlichen Oper in Budapest gehört und für Hamburg engagiert hatte. Er hieß Gustav Mahler. Der Glanz, zu dem Mahler während seines sechsjährigen Wirkens der Hamburger Oper verhalf, wurde symbolisch vorweggenommen in dem Glanz des hell und festlich erleuchteten Hauses, als er sich das erste Mal zum Dank für den Beifall verbeugte.

Das elektrische Bühnenlicht hat im Laufe der Zeit Bühnenbildner und Regisseure vor völlig neue Aufgaben gestellt. Der Schweizer Adolphe Appia war einer der

ersten, der die immensen Möglichkeiten einer Neugestaltung des Bühnenraumes durch das Licht erkannte. Er veröffentlichte 1899 seine Schrift »Die Musik und die Inszenierung«. Seine kühnen Ideen fanden nur allmählich spärliche Realisierung und kamen erst voll zum Zuge, als Wieland Wagner sie aufgriff und zur Grundlage seines Neu-Bayreuther Stils machte.
Pollini hatte Mut und Weitblick bewiesen, als er sich 1891 zu der teuren Licht-Anlage entschloß. Ein volles Menschenalter später stand ihm darin sein Schweizer Kollege, dessen Hamburger Amtszeit nun ins 6. Jahr ging, nichts nach. Längst hatte er erkannt, daß die Technik im Bereich der Akustik nur nachzuholen im Begriff war, was sie 74 Jahre früher im Bereich der Optik bereits erschlossen hatte. Ein Haus, in dem Hören und Sehen eine so enge Verbindung eingehen wie bei der Oper, mußte natürlich über die modernsten technischen Möglichkeiten b e i d e r Disziplinen verfügen, wollte es nicht auf einem rein musealen Standard verharren. So erhielt das Hamburger Haus als eine der ersten Opernbühnen der Welt die hochqualifizierte Ela-Anlage.
Drei Bühnenwerke wurden hauptsächlich im Hinblick auf die neuen technischen Möglichkeiten der Staatsoper konzipiert. Im ersten feiert die Akustik sich selbst. Im zweiten wird die Akustik von der Optik wieder übertrumpft und von einem Künstler zu einem modernen Märchen verarbeitet, das alt und jung entzückt. Im dritten endlich gehen beide, Akustik und Optik, wieder eine enge Verbindung ein. Doch bereits im Apperzipieren sank bei diesem Werk das Akustische ins Unbewußte, während das wunderbare Bild dem Auge ständig neue Reize offerierte. Es mag im Wesen des Menschen begründet sein, daß er es mit dem Geschauten leichter hat als mit dem Gehörten.
Das erste der drei Bühnenwerke hieß »Zwischenfälle bei einer Notlandung«, das zweite war Gian-Carlo Menottis Weltraummärchen »Hilfe, Hilfe, die Globolinks« und das dritte, am weitesten ins audiovisuelle Neuland vorstoßend, aber ohne die beiden Vorgänger nicht denkbar, war »Kyldex I«. Das Wort ist eine Zusammensetzung aus den Wortanfängen der beteiligten Disziplinen Kybernetik, Lumino-Dynamik (Licht-Bewegung) und den Experimenten, die mit ihrer Hilfe angestellt wurden. Von den beiden letzten Werken wird noch zu sprechen sein.

Boris Blacher: »Zwischenfälle bei einer Notlandung«

Uraufführung: 4. Februar 1966

Boris Blacher hatte den Auftrag erhalten, für die neue Ela-Anlage der Hamburgischen Staatsoper ein Werk zu schreiben. Blacher lehrte seit 1947 an der Berliner Musikhochschule, seit 1953 als ihr Direktor. Er wurde 1903 als Sohn deutschbaltischer Eltern in China geboren, kam 1922 nach Berlin, um Architektur zu studieren. Er hatte sich viel mit Mathematik beschäftigt. Sie interessierte ihn noch mehr als die Architektur. Diese Lieblingsrolle spielte die Mathematik für Blacher auch dann noch, als er nicht Architekt, sondern Musiker wurde. Sein Steckenpferd unter den Elementen der Musik wurde der Rhythmus. Er bastelte mit Kombinationen verschiedener rhythmischer Größen, die in einer bestimmten Ordnung lau-

fen. »Man kann durchaus arithmetrische Reihen oder Summationsreihen, also mathematische Reihen, einbauen und unter ein ordnendes Gesetz stellen.« In seinen »Ornamenten für Klavier« führte Blacher die Ergebnisse dieser Experimente zum ersten Mal aus. Die Stücke erhielten den Untertitel »7 Studien über variable Metren«. Diese »variablen Metren« sind Blachers Erfindung. Er erkannte, daß es sich hierbei im Grunde um rein formale Probleme handelt. Dann muß sich, so folgerte er, auch mit Gestalten so arbeiten lassen wie mit »variablen Metren«. Diese Überlegung führte ihn zu der Idee seiner »Abstrakten Oper«, zu der ihm Werner Egk den Text schrieb. Auch sein Ballett »Der Mohr von Venedig« schrieb Blacher nach dem Prinzip der »variierten Gestalten«. Seit 1962 bezog er in seine Versuche auch elektronische Studien ein.

In Hamburg war Boris Blacher kein Unbekannter. Die Oper hatte 1952 sein Ballett »Hamlet« auf den Spielplan gesetzt. In der Philharmonie erklangen manche seiner Orchesterwerke, außerdem als Erstaufführung im Februar 1969 sein Oratorium »Der Großinquisitor« nach Dostojewski. Die Hansestadt hatte Blacher 1957 mit dem Bachpreis geehrt.

Heinz von Cramer schrieb das Libretto. Es handelt von Menschen, Robotern und Maschinen. Die Menschen sind Standardtypen von heute, Berufstypen wie: ein Ingenieur, ein Journalist, eine Assistentin, eine Primadonna, ein Vergnügungsreisender, ein Millionär, zwei Beamte, ein Wahlredner. Die Roboter sind durch die Nummern 1 bis Unendlich bezeichnet. Die Maschinen sind technische Anlagen mit einer Maschine als »Kommandozentrale«.

In einer »Reportage in zwei Phasen und vierzehn Situationen« wird gezeigt, was mit Menschen, Nummern und Maschinen geschieht. Die Menschen singen Worte, sprechen Dialoge. Menschen, Nummern und Maschinen sind aufeinander bezogen durch das, was sie tun. Das Ganze läßt sich als ein Test auffassen. Die Menschen erleiden infolge eines soeben überstandenen Flugzeugabsturzes einen Schock. Sie reagieren darauf in verschiedener Weise, je nachdem, wie sie ihr Beruf »programmiert« hat. Die Nummern und Maschinen sind Produkte ihrer Einbildung, genauer: Projektionen solcher Gegenstände und Kommandanten, denen die Menschen bis zum Absturz des Flugzeugs ausgeliefert waren. Ihre psychischen Projektionen vergegenständlichen eine perfekt funktionierende technische Welt, an der aber irgendwo ein Haken ist. Sonst wären sie ja nicht abgestürzt. An sich hat diese technische Welt keine moralischen Eigenschaften, ist weder gut noch böse. Erst durch die Ausbrüche und Kurzschlußreaktionen der Menschen wird auch die Gegenwelt so, wie die Menschen selbst sind. Die Menschen veranlassen die Nummern, die wichtigste Maschine, die alles regelt, zu zerstören. Damit sind auch die Menschen ihrem Untergang preisgegeben: Als Suchflugzeuge nach ihnen Ausschau halten, können sie keine Signale geben, um auf sich aufmerksam zu machen.

Die Auseinandersetzung Mensch und Maschine hat sich hier differenziert auf eine bestimmte Art von Maschine. Es ist die modernste: der Computer. 1965, als Blacher und v. Cramer ihre Oper schrieben, war der Computer zwar bereits in aller Munde, aber noch nicht so populär, das jeder wußte, was alles sich mit ihm anstellen ließ. Populär war nur, daß »man« ihn quasi nicht bedienen konnte. Das konnte nur der Experte. Er war unkontrollierbar. In Blachers Oper wurde der

»Kommandant« des Computers zu einer Horrorfigur. Im Grunde ohne Eigenschaften, wird er von den Notgelandeten einmal als Gastgeber, dann wieder als Machthaber empfunden; sie selber sehen sich abwechselnd als seine Gäste und seine Gefangenen. Am Ende ist er der Professor, ihr einstiger Mitreisender im Flugzeug, den man seit der Notlandung vermißte. Er ist eine von Blachers »variierten Gestalten«, wie auch die Notgelandeten nur auf Formeln reduzierte Menschen sind, die insgesamt die Gattung Mensch vertreten. Das Handicap des Librettos war vielleicht, daß nicht deutlich genug wurde, wann es sich um reale und wann um nur fiktive Geschehnisse handelte. Der Flugzeugabsturz, gleichsam die »elektronische Ouvertüre«, ist als real anzusehen, alles folgende aber nur als fiktiv, von den Notgelandeten empfunden und erfunden. Die Autoren legten auf diese Unterscheidung keinen Wert, da sie nur gewisse funktionale Zusammenhänge in einer technisierten Welt mittels einer Reportage von für sie typischen Situationen aufzeigen wollten. Ihre Mittel sind die der Technik selbst: eine Montage von »Standfotos« wie beim Film, nicht dagegen die Entwicklung bestimmter Vorgänge anhand einer »story« wie beim Drama. Das Abbild einer technisierten Welt sollte den Mitteln, mit denen sie dargestellt wird, entsprechen. Diese selbstgestellte Aufgabe haben die Autoren in bewundernswerter Konsequenz gelöst.

Die seinerzeit noch junge technische Wissenschaft, die hier zum Thema einer Oper wird, hat ihren Namen nach dem Experten erhalten, an den sie in ihrer Anwendung gebunden ist. »Kybernetes« ist das griechische Wort für »Steuermann«, Kybernetik die Wissenschaft von den Gesetzmäßigkeiten jeweder »Steuerung«, Regelung, sei es in Maschinen, Organismen oder Gemeinschaften. Bei Menschen und Tieren ist die »Kommandozentrale« dieser Steuerung das Gehirn. Eine solche Kommandozentrale läßt sich nun maschinell herstellen. Es ist in der Tat höchst aufregend, hierüber ein wenig nachzudenken. Welchen Weg hat der Mensch in der Erfindung seiner technischen Werkzeuge doch zurückgelegt: Er hat Maschinen erfunden, die seine Muskelkraft ersetzen und übertreffen; er hat den Motor erfunden, der wie sein Herz funktioniert und es, versehen mit der nötigen Antriebskraft, um ein Vielfaches an Leistung übertrifft. Nun hat er eine Maschine erfunden, die wie sein Gehirn funktioniert. Die Größenordnung, in der der Computer das menschliche Gehirn in bestimmten Funktionen übertreffen kann, ist nicht mehr vorstellbar. Ein Beispiel: Um ein System mit 100 Gleichungen aufzulösen, benötigt eine moderne Maschine der »dritten Generation« (wie die Wissenschaftler die derzeit modernste Maschine nennen) 30 Sekunden, eine Maschine der »zweiten Generation« 20 Stunden. Ein Mensch würde für diese Arbeit bei wöchentlich 40 Stunden und mit Hilfe einer Zahnrad-Rechenmaschine vier Jahre benötigen.

Die Lehre von den Gesetzmäßigkeiten der Regelung, der Informationsübertragung und -Verarbeitung, die wir »Kybernetik« nennen, hat den Weg ihrer nützlichen Anwendung nicht nur in der Technik, sondern auch in der Biologie, in der Psychologie, der Pädagogik, der Medizin, den Geistes- und den Wirtschaftswissenschaften angetreten. Grund genug also, daß auch die Kunst, diese große Gabe des Menschen, über sich selbst in gleichnishaften Formen zu reflektieren, sie in ihre Thematik einbezieht.

Blacher war bei aller Befähigung, sich in der Welt mathematischer Formeln zu-

rechtzufinden, doch Komponist. Für die rein technische Seite des ganzen Unternehmens benötigte er einen Fachmann der Kybernetik. Er fand ihn in Dr. ing. Fritz Winkel, Professor an der Technischen Universität Berlin. Winkel hat vom ersten Tag an mit Sachkenntnis und engagiertem Sinn die Ela-Anlage mit geplant und ihre Einrichtung überwacht. Man sah die beiden hageren Herren meist nach einer Vorstellung nachts durch den Zuschauerraum streifen in lebhafter Erörterung darüber, wie nun die geeignete Verbindung vom Mischpult, der Zentrale, zu den alten, überwiegend im Bühnenportal befindlichen Klangstrahlern und zu den neuen, die im Rücken der Zuschauer angebracht werden sollten, am besten zu bewerkstelligen sei. Von ihren Unterhaltungen verstanden wir kaum etwas. Nur der Intendant als ausgebildeter Tonmeister konnte sich an den Expertengesprächen sinnvoll beteiligen.

Für die erste Bedienung dieser neuen Anlage bei der neuen Oper wurde auch ein »Kommandant« engagiert. Er hatte zunächst einmal das Mischpult zu bedienen. Darüber hinaus aber gab es eine Reihe von höchst wichtigen Funktionen zwischen allem, was im Hause singt und spielt. Dies konnte nicht so programmiert werden, daß es von einem »musikalischen« Techniker hätte ausgesteuert werden können. Vielmehr fielen dem »Kommandanten« gestalterische Aufgaben zu, wie sie vom Komponisten gewollt und nur mit tontechnischen Mitteln zu lösen waren. Beide Gebiete, die der Kunst und die der Tontechnik, mußten also von einer Person verwaltet werden. Über dieses neue Aufgabengebiet regierte von nun an der Ton-Regisseur. Im April 1965 kam als Ton-Regisseur Dr. phil. Eckhard Maronn ins Haus.

Fritz Winkel leitete die Herstellung elektronischer Klänge. Sie wurden entweder »konkret«, d. h. aus natürlichen Klängen produziert, oder »abstrakt« in elektronischen Generatoren mit verschiedenen Schwingungsformen erzeugt. Zu den konkret produzierten Klängen gehörten z. B. ein neunstimmiger Mischakkord, gewonnen durch Frequenzumsetzung der Tenorstimme von Ernst Haefliger, die Sprechstimme von Marianne Hoppe in verschiedenartiger Variation sowie auch Töne von technischen und von Naturvorgängen. Teilweise wurden diese Töne weiterverarbeitet durch »Klangfilter, Verzerrer, Hallgeräte, Schaltungen zum Transponieren, zur elektrischen Klangmodulation, Spektralverschiebung, Raffung und Dehnung, Mischung und vieles mehr« (Winkel). »So wurde oft erst in vielen Schritten solcher Manipulationen die gewünschte Form des Lautproduktes am Mischpult erreicht. Dies läßt sich meist nach einem vorprogrammierten Herstellungsplan nicht realisieren, schon gar nicht auf der elektronischen Rechenmaschine, sondern bedarf nach jedem Schritt des Abhörens und Abwägens. Da zeigt sich dann, daß das Material oft recht spröde ist, und man ist überrascht, wie empfindlich das Ohr auf geringfügige Veränderungen reagiert, oder wie man oft überraschende Wendungen im akustischen Ausdruck erlebt, Entdeckungen macht und sich dann auch einmal durch solche gegebenen Chancen leiten läßt.«

All diese von Bändern abgespielten Klänge vermögen über die Köpfe der Zuschauer hinweg den ganzen Raum, also Bühne und Zuschauerraum, zu erfüllen. Damit ist die Idee der »Raumbühne« im akustischen Bereich verwirklicht worden. Daneben gibt es aber immer noch den ad hoc erzeugten Klang von Instrumental-

musik (aus dem Orchestergraben) und Gesang (von der Bühne). Gerade die Verwendung beider Klang-Disziplinen reizte den Komponisten und stellte bei der Wiedergabe dem Tonregisseur die Aufgabe, diese beiden Bereiche zu koordinieren. Es gibt zwei Szenen, die ausschließlich vom Orchester begleitet werden, ferner einige rein instrumentale Zwischenspiele. Den Hauptanteil aber bestreitet ein Gemenge von zahlreichen natürlichen Klängen mit solchen, die elektronisch abgewandelt wurden. Die Zusammensetzung richtet sich nach dramaturgischen Gesichtspunkten. Die 11. Szene z. B., in der das Zerstörungswerk der Roboter einen »Maschinensturm« auslöst, wurde ausschließlich vom Tonband her gestaltet. Die Musiker hatten Pause. Allezeit zu Witzeleien aufgelegt, nannten sie diese Szene bald »Kantinensturm«. »Den wenigen für Orchester komponierten Abschnitten, die Blacher sich erlaubt, gelingt ... die faszinierende Eiskälte. Erstarrte Tonfiguren klirren ›herzlos‹ im Reich der Maschine« (Diether de la Motte in der »Weltwoche« Zürich, 11. 2. 1966). » ... eines der besten zusammengesetzten Stücke: Über dem Tonband mit dem stereotypen Chor ›Signal-Kommando-Aktion, Signal-Kommando-Stop‹ ein enges Netz gedrängter kanonischer Bewegung mit Spiegelung, Augmentation, wachsender Komplexität, in das die Primadonna einen Choral mit Nonen- und Septimensprüngen einflicht, von grunzenden Posaunenglissandos gefoppt. Sehr stark prägen sich auch die Wirkungen der lang gehaltenen Akkorde beim Fluchtversuch und Delirium ein: Tonbandhintergründe der Lifemusik, aus Instrumenten und Stimmen seltsam gemixt. — Blacher hat dem Zwischenreich von gespielt-gesungener und elektronisch produzierter Schallmaterie Strecken von lyrischer und dramatischer Kraft abgewonnen wie selten ein Komponist vor ihm. Er läßt, wie Blomdahl in ›Aniara‹, Klebe in ›Alkmene‹, Nono in ›Intoleranza‹ und Krenek im ›Goldenen Bock‹, den Klang der dritten Epoche (das heißt der elektronischen nach der vokalen und instrumentalen) aus der dramatischen Situation wachsen« (H. H. Stuckenschmidt in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« 7. Februar 1966).

Die Inszenierung von Gustav Rudolf Sellner machte aus diesem Angebot von Musik, Sprache und Technik eine technische Revue, in der alle Möglichkeiten der Gegenüberstellung von Mensch und Technik ins Spiel kommen. Parodistisch werden die Berufstypen gezeichnet, als Spionage-Parodie das wissenschaftliche Geheimnis des Professors alias Gastgebers alias Kommandanten. »Ein Meisterstück an Führung der Darsteller, Organisation des Lichts und Schattens, unheimlich im Maschinensturm. Endlich einmal wieder hat dieser große Inszenator ein Blickfeld zu ordnen, das nicht aus Überfülle, sondern aus Understatement seine Kraft bezieht!« (H. H. Stuckenschmidt).

Bühnenbildner war der Schweizer Max Bill. Er genießt als Architekt, Maler, Bildhauer, Formgeber von Gebrauchsgegenständen, Politiker und Publizist einen internationalen Ruf. »Genau der richtige Mann für diese Oper«, meinte Sellner. Es kam zu dem akustischen auch das optische neue Phänomen. Neun Meter hohe dreieckige drehbare Pfeiler fungierten zugleich als Projektionsflächen für farbige Lichtmontagen und für phantastische Beleuchtungseffekte. »So ist auch das szenische Bild der Hamburger Uraufführung eine Fortsetzung und phänomenale Vervollkommnung der Bauhausbühne. Max Bill ... hat sie im Geist dessen ausgestattet,

was er ›konkrete Kunst‹ nennt: Farbe, Form, Raum, Licht und Bewegung koordiniert. Es ist ein aus Rechtecken, Kuben, Gittern, Kreisen und technischen Formen gefügter Dekor von reiner, oft überwältigender Schönheit, Leben gewordene Geometrie der Grundfarben, die periodisch am Schreibtisch des Gastgebers, einer Mischung von Armaturenbrett und Mischpult, aufleuchten« (H. H. Stuckenschmidt). Und über die Darsteller schreibt Werner Oehlmann am 8. 2. 1966 im Berliner Tagesspiegel: »Hohe Anerkennung verdient das Sängerensemble, aus dem Erwin Wohlfahrt als Vergnügungsreisender, Hans Sotin als Ingenieur, Herbert Fliether als General, Hans-Otto Kloose als Wahlredner, Elisabeth Steiner als Assistentin, Colette Lorand als Primadonna hervorragten; eine Meisterleistung scharf charakterisierenden Sprechgesangs bot Helmut Melchert in der Doppelrolle des kalt-überlegenden, dozierenden und schicksalspielenden Physikprofessors und Gastgebers. In dem elektronischen Teil, der Namen wie Ruth Hellberg, Marianne Hoppe, Gerty Herzog, Ernst Haefliger als Ausführende aufwies, fiel das Violinsolo Christiane Edingers auf.«
Das Stück wurde sechsmal gegeben.

Gian-Carlo Menotti: »Hilfe, Hilfe, die Globolinks«

Uraufführung: 21. Dezember 1968

Der italienische Komponist Gian-Carlo Menotti, Wahlamerikaner und Initiator des »Festival of Two Worlds« in Spoleto, hatte in Hamburg unter Liebermann bisher nur als Regisseur gewirkt: 1967 inszenierte er Strawinskys »The Rake's Progress«, im Oktober 1968 Donizettis »Don Pasquale« (wofür er als Bühnenbild Donizettis Geburtshaus in Bergamo kopieren ließ). Zwei Monate später wurde seine Oper uraufgeführt, die er für das Haus komponiert hatte: »Hilfe, Hilfe, die Globolinks«. Es ist »eine Oper für Kinder und solche, die Kinder lieben«, ein modernes Märchen, das Menotti, der Musiker, erfand und selbst als Libretto aufzeichnete. Es spielt irgendwo in Amerika, in einem Internat unter Lehrern. Die Kinder sind gerade mit ihrem Schulbus unterwegs, auf der Rückreise zum Internat. Sie kommen aus den Ferien. Der Bus hat Motorschaden. Plötzlich nähert sich ihnen eine Gruppe merkwürdiger Wesen, die teils hüpfen, teils gleiten, jedenfalls kaum Schwerkraft zu haben scheinen. Es sind die »Globolinks«, Bewohner eines fremden Himmelskörpers, die auf der Erde »gelandet« sind. Was es mit ihnen auf sich hat, hat das Lehrerkollegium soeben durch eine Radiodurchsage erfahren: sie sind insofern gefährlich, als jeder Mensch, der von einem Globolink berührt wird, sofort sein Sprechvermögen verliert und innerhalb von 24 Stunden selbst zu einem Globolink wird. Nur auf Musik reagieren sie höchst empfindlich, Musik kann sie vertreiben. Diese Entdeckung machen inzwischen auch die Kinder, als sie ihre Autohupe ertönen lassen. Als aber in dem Bus die Batterie schwächer wird und zu erlöschen droht, wird eines der Kinder, die kleine Emily, die als einzige ihr Instrument mit in die Ferien genommen hatte, um darauf zu üben, zu Fuß mit ihrer Geige zum Internat geschickt, um Hilfe zu holen. Geigend geht sie davon. Unterdessen ist im Internat etwas passiert. Der Direktor, mit dem Dünkel des

Wissenschaftlers behaftet und daher mit der Musiklehrerin in ständigem Streit, wurde, während er, allein in seinem Zimmer, ein Nickerchen machte, von einem Globolink überrascht und berührt. Als die herbeieilenden Kollegen sich um ihn bemühen, kommen nur noch fremdartige Gurgellaute über seine Lippen. Mit dem Aufgebot ihrer ganzen pädagogischen Kunst und in dem Bewußtsein des wahren Wertes ihres »Faches« gelingt es der Musiklehrerin immerhin, die gurgelnden Laute des Direktors in klingende »La-la«-Töne zurückzuverwandeln. Dann rüstet sie die Kollegen mit Musikinstrumenten aus, und so gehen alle, heftig musizierend und auf diese Weise geschützt vor den Globolinks, den Kindern entgegen. Am Ende geht die Sache dank der Musik gut aus. Die Globolinks ziehen sich zurück – mit ihnen aber auch Dr. Stone, der Direktor, der nun ganz zu einem Globolink geworden ist.

Menotti traf mit einer Partitur und mehreren Tonbändern in Hamburg ein. Auf den Bändern waren, zunächst noch ungeordnet, die klanglichen Bausteine für diejenigen Teile der Oper, in denen die Globolinks »auftraten«. Alles übrige, was den Bereich der Menschen betraf, sollte aus dem Orchestergraben kommen oder »life« gesungen werden. Eine Mischung von elektronischen und direkten Klängen wurde streng vermieden. Diese Absicht lag bereits in der Konzeption der Handlung: da die Musik das einzige Mittel war gegen die Eindringliche aus der anderen Welt, mußte jene Welt selbst von »irdischer« Musik frei bleiben. Nur einmal gab es ein Ineinander der beiden Klangsphären: Nach der Berührung des Direktors durch einen Globolink ertönen seine ersten Globolink-Laute über Band, während sein »La-la«, zu dem die Musiklehrerin ihn im folgenden mit großer Mühe zurückbrachte, wieder von ihm selbst gesungen wurde.

Wie sollte dieses köstliche kleine Werk inszeniert werden? Wie könnte man die Globolinks überzeugend darstellen, wie sollte das Bühnenbild aussehen? Das waren Fragen, die den Intendanten nach der Lektüre des Librettos sogleich sorgenvoll bewegten. Er konnte sich kein Bild machen von gemalten oder gebauten Dekorationen, aus denen dann vom Schnürboden herab irgendwie »beflügelte« Wesen zur Landung auf der Erde ansetzten. Da kam ihm der Zufall zu Hilfe. Nach dem Besuch einer Ballett-Aufführung zu der Musik seines »Concerto für Jazzband und Sinfonieorchester« in der Deutschen Oper am Rhein blieb ihm bis zum Rückflug von Düsseldorf nach Hamburg noch etwas Zeit. Er schlenderte mit seiner Frau durch die Stadt und geriet in eine Ausstellung. Gezeigt wurden kinetische Skulpturen von Nicolas Schöffer, bei denen Bewegung und Licht eine wesentliche Rolle spielten. Liebermann sah sich alles genau an – und hatte in ihm den Bühnenbildner für seine Weltraum-Oper gefunden. Es war zugleich ein Entschluß mit Konsequenzen, die weit über diesen Anlaß hinausgingen. Denn am Ende der Frucht dieser Düsseldorfer Begegnung stand »Kyldex I«, standen die Experimente, die dem Theater erstmals ein Zusammenwirken von optischen und akustischen Möglichkeiten erschlossen, wie es sie bisher in diesem Ausmaß und in dieser Konzentration auf technische Übermittler nicht gegeben hat.

Doch wieder zu den »Globolinks«. Fünf »Lichttürme« wurden gemietet (anschaffen ließen sie sich nicht wegen der enormen Kosten) und auf der Hinterbühne aufgestellt. Es waren hohe Metall-Gestelle mit verschieden langen, schwenkbaren

Armen, an denen – wiederum beweglich – Spiegel befestigt waren. Die Skulpturen konnten nun auch noch kybernetisch bewegt werden. Aus verschiedenen Richtungen wurden sie von mehrfarbigen Scheinwerfern angestrahlt. Dieses Licht wird von den zahlreichen Spiegeln und von allen blanken Flächen reflektiert und auf eine große davorgespannte Rund-Leinwand geworfen. Der Zuschauer sieht nur diese – von hinten beleuchtete – Leinwand und erlebt die merkwürdigsten, sich ständig in Farbe und Form verändernden Lichtstrukturen, die ihm ein völlig neues Raumgefühl vermitteln. »Licht, aus Bewegung geboren, Bewegung aus Licht; eine graziöse Orgie der Präzision, duftig und bedrohlich zugleich«, schrieb Klaus Geitel in der »Neuen Zeitschrift für Musik« 1969/2.

Die Globolinks wurden von dem amerikanischen Choreographen Alwin Nikolais gestaltet und bewegt. Er erfand phantastische Kostüme, darin er seine Gestalten schweben, gleiten, hüpfen und urplötzlich in sich zusammenfallen ließ. Den Trick, wie er dies machte, verriet er nicht. »Die Wahlverwandtschaft dieser beiden Künstler kam dem dritten, Gian-Carlo Menotti, zugute« (Heinz Ludwig Schneiders im »Handelsblatt«, 30. 12. 1968). »Das originelle, dramaturgisch ausgeklügelte Stück wurde hinreißend dargeboten: sehr gut gesungen, ausgezeichnet gespielt (Arlene Saunders: welch eine Komödiantin!), vor allem atemberaubend in Szene gesetzt« (Manfred Sack im »Münchner Merkur«, 23. 12. 1968). »Das Faszinierendste aber an diesem Abend sind die Licht-, Farb- und Bewegungsstrukturen, die Nicolas Schöffer, Träger des Großen Preises der diesjährigen Biennale, für das Erscheinen der Weltraum-Wesen geschaffen hat. Kunst, Technik und Bühne sind in diesen imaginären Phantasmagorien eine enge Verbindung eingegangen« (Peter Dannenberg im »Tagesspiegel«, Berlin, 24. 12. 1968). »Wie endlich Direktor Dr. Stone, wirksam durch Raymond Wolansky personifiziert, von einem Globolink berührt wird und nur noch magnetophonisches Geschwafel von sich geben kann, da nähert sich die Begeisterung im Saal dem Pandämonium. Hier ist nun ein Tonband weder prätentiös noch unmotiviert eingesetzt; die Märchenmotive der Verwandlung, an sich jahrhundertealt, finden sich zwanglos in die modernen akustischen Gegebenheiten. Man kann sagen, solches sei heute, im Zeitalter unbegrenzter elektroakustischer Produktion, kein ›Kunststück‹ – wer aber legt ein neuzeitliches Märchen so geschickt an, daß am Schluß die komischste Figur der Euterpova kraft der neuerweckten, sozusagen physischen Macht der Musik zur allgemeinen Erheiterung den Sieg davonträgt? Mehr als nur ›Handwerk‹ ist bei Menotti im Spiel« (Neue Zürcher Zeitung, 1. 1. 1969). »Das Schönste an diesem Werk, das von den Besuchern lebhaft, ja begeistert gefeiert wurde, ist eine bezwingende Naivität, die auf hoher Bewußtseinsstufe erreicht wird. Man denkt an Sonntagsmalerei und schiebt den Vergleich doch sofort beiseite. Denn hier wird mehr geleistet als freundliche Grandma-Moses-Abschilderung einer Welt von gestern. Hier wird u n s e r e Welt, die Welt der weltraumerobernden Elektronik, gleichsam mit Antennen liebevollen Verstehens umschlossen und für Menschen mit Herz bewohnbar gemacht« (K. L. Tank im »Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt«, 29. 12. 1968.) Und nochmals Klaus Geitel: »Menotti wollte eine Oper für Kinder schreiben. Das ist ihm glänzend gelungen, und zu allem Überfluß zeigen sich auch die Erwachsenen an ihr herzlich interessiert und nicht weniger amüsiert. Mit diesen ›Globolinks‹ erweist sich Me-

notti als ein Erich Kästner der Musik. Aus Emil ist lediglich Emily [das Mädchen mit der Geige] geworden.«
»Hilfe, Hilfe, die Globolinks« ging an dem gleichen Abend in Szene, an dem drei amerikanische Astronauten mit »Apollo 8« von der Erde zur spektakulären Fahrt um den Mond starteten. Der Zufall wollte diese Aktualität. Die Kunst hatte die Technik eingeholt. Die Hamburgische Staatsoper war in aller Munde. Zum erfolgreichen Theaterleiten gehört immer auch ein wenig Glück.
In Hamburg wurde das Stück 16mal aufgeführt, ferner an zwei deutschen Bühnen und in zahlreichen amerikanischen Schulen, Universitäten und Universitäts-Theatern. Der Verlag hatte eingespielte Bänder angeschafft. Sie stehen zusammen mit einem eigens ausgearbeiteten Klavierauszug, der so »lesbar« und praktikabel ist, daß ohne Rückfragen das Stück einstudiert und gespielt werden kann, einer jeden Spielgruppe zur Verfügung.
Die Hamburger Aufführung wurde auch für das Fernsehen aufgenommen und ausgestrahlt. Gewiß konnten auf diese Weise manche der faszinierenden Farb- und Klangwirkungen und vor allem die reizende kleine Story den Zuschauern am Bildschirm vermittelt werden. Eines aber ist sicher: das Raumgefühl, das der Zuschauer im Opernhaus erlebte, als er sich durch die »näherkommenden« und »entfliehenden« Farb-Licht-Strukturen »mitten im Geschehen« wähnte, konnte vom Fernsehschirm nicht wiedergegeben werden. Es ist des Nachdenkens wert, daß hier einmal die vom Fernsehen in mancher Hinsicht »überholte« Kunst des Theaters auf eine Dimension aufmerksam machen konnte, die das Weiterbestehen des Theaters überzeugend rechtfertigt.

Pierre Henry/Nicolas Schöffer: »Kyldex I« Uraufführung: 9. Februar 1973
Kybernetisch-luminodynamische Experimente unter Mitwirkung des Publikums

Nicolas Schöffer, der seit 1936 in Paris lebende ungarische Maler und Bildhauer, hat jene Dimension, die Kategorie des Raumes, zum Gegenstand jahrzehntelangen Experimentierens und Nachdenkens gemacht. Sie hat ihn von der Malerei zur (im Raum stehenden) Plastik und weiter zur Besinnung auf das wichtigste Grundphänomen allen Lebens, zum Licht geführt. »Ohne Licht wäre keine Oberfläche, kein Gegenstand wahrnehmbar«, resümiert Schöffer. Im Mobile, einem bewegbaren, frei im Raum schwebenden Körper, ist eine weitere Grundkategorie erkennbar: die der Zeit. Schöffer schuf nach dem Prinzip des Mobiles seine luminodynamischen Skulpturen, die der »Globolinks«. Die Wirkung dieser mit Spiegelreflektoren versehenen, mobilen Leichtmetall-Skulpturen dient aber nicht mehr, wie in den »Globolinks«, der Veranschaulichung einer Handlung. Vielmehr sollen die Kategorien Raum und Zeit (durch den Ablauf von Bewegung in einer gewissen Zeit) im Bereich künstlerischen Gestaltens um ihrer selbst willen erlebt werden. Schöffers Skulpturen wurden kybernetisch gelenkt.
»Kyldex I« wurde zu einem großangelegten »Schau-Spiel«, in dem die »phänomenalen« Eigenschaften der ins Spiel gekommenen Gestaltungsmittel Raum, Licht und Farbe, Bewegung in der Zeit auf wunderbare Weise rein erlebt werden

konnten. »Rein« meint in diesem Fall: ohne Handlung. Der Mensch kommt, handelnd, nicht vor. Es gibt keine Worte, keinen Gesang. Wohl aber wird er anschaubar einbezogen in die Aktion: Eine Gruppe von Statisten und Tänzern und ein Solo-Tanzpaar, Carolyn Carlson und Emery Hermans, agieren teils zwischen den Lichttürmen, teils in einem Spiegelprisma (von drei je zehn Quadratmeter großen Flächen), das ihre Konturen ins Unendliche vervielfacht. Alwin Nikolais ist wieder – wie in den »Globolinks« – der Choreograph. Er war in der Zwischenzeit mit seiner eigenen Truppe in der Staatsoper zu Gast gewesen und hatte insbesondere mit seiner Schöpfung »Zelt« gezeigt, welche raffinierten Effekte sich mit der Verschmelzung von Klang, Licht und Bewegung erzielen lassen. Seine Multi-Media-Erfahrungen dienten nun der Realisation von Schöffers Ideen. Die »Aktionen« der bewegten Menschen unterschieden sich qualitativ nicht von den bewegten Gegenständen. Und eben diese Entdeckung machte die ganze Darbietung so aufregend.
Als Solistin war im besonderen Caroly Carlson zu bestaunen. Sie »zerlegte« fließende Bewegungsabläufe in unendlich viele einzelne »Bruchstücke« und machte durch dieses »Stör«-Moment auf den Prozeß dieser Bewegungen erst recht aufmerksam. Einen zweiten, mehr theatralischen »Stör«-Faktor baute Schöffer durch einige erotische Szenen, insbesondere eine Striptease-Nummer, ein. »Die ›Störung‹ ist ein wesentliches Phänomen, das uns der Vergangenheit, dem Erreichten, entreißt«, meint er.
Der Mensch, der als handelndes Wesen auf der Bühne ausgespart bleibt, wird »life« im Zuschauerraum erfaßt und einbezogen in den theatralischen Vorgang: eine Fernsehkamera richtete sich auf die Parkettreihen. Die Zuschauer konnten sich sogleich auf Bildflächen in Großaufnahme selbst sehen. Aber sie konnten auch »mitspielen«. Die ursprüngliche Idee war gewesen, an jedem Sitz eine Taste anzubringen, durch die die Zuschauer signalisieren sollten, ob sie einzelne Teile der Abfolge schneller, langsamer, ein zweites Mal sehen oder gestoppt haben wollten, um in Ruhe die betreffende Nummer als »stehendes Bild« anzuschauen und es von einem Experten erklären zu lassen. Da die Installierung solcher Tasten mit enormen Kosten verbunden gewesen wäre, half man sich mit Kellen verschiedener Farben und Formen, mit denen die Zuschauer ihre Wünsche äußern konnten. Nicht jede dieser Wirkungen war im voraus berechenbar. So zeigte sich, daß die Striptease-Szene, bei der die Zuschauer die blaue Kelle, das hieß: »langsamer!«, schwangen, durch die doppelt so große Zeitspanne, in der sie nun gezeigt wurde, an Wirkung verlor. Man langweilte sich. Und als von den Rängen Protest laut wurde, griff der Hausherr ein: »Das ist nun ungerecht, meine Lieben da oben, Sie selbst wollten dieses langsame Tempo, das es der Dame äußerst schwermacht . . .«
Pierre Henry, 1927 in Paris geboren, Schüler u. a. von Olivier Messiaen, hatte die Musik hergestellt. Man muß dieses Wort gebrauchen, denn es gab ausschließlich eingespielte Musik vom Band. Henry hatte sich als erster französischer Komponist traditioneller Musik für konkrete Musik interessiert. Schon seit 1949 hatte er mit elektroakustischer Musik experimentiert. Nun hatte er ein Jahr lang »technisch« versucht, sich das Universum Schöffers vorzustellen, um es dann durch die verschiedenartigen Klänge zu konkretisieren. »Ich wollte zunächst einen Klangstil schaffen – ein Alphabet musikalischer Ideen –, der den Darstellungen Schöffers,

seinen Themen, seinen Lichteffekten, seinem so einzigartigen technologischen Katalog entspricht. Entstanden ist ein klangliches und visuelles Vokabular, das in Dimension, Variation und zeitlichem Ablauf sehr umfangreich, so lang wie vier Opern ist. Da galt es zu klassifizieren, Titel zu geben (... knisterndes Tonzeichen, Beben, Vogelballon, Halbglimmern, Klapperschlangen, Rascheln zu zweit, Akkordwechsel, Glockenklänge, Perpetuum, Magma, langsamer Anstieg, Kontinuum, Koda-Typ, empfindsamer Triller, Facetten ...) und diese zahlreichen Elemente von Sequenzfragmenten einzurichten, sie zu mischen und miteinander zu kombinieren.«

Seine Musik verband sich so über die Maßen selbstverständlich mit dem Angebot des Optischen, daß sie nicht »auffiel«. Man nahm sie erst wahr, wenn sie einmal schwieg und stellte sodann fest, daß man sie vermißte. Der Komponist war wohl ein wenig enttäuscht über diese Wirkung, obwohl sie ihm im Grunde das allerbeste Zeugnis ausstellte. Nur mag es, ich darf dies wiederholen, in der Natur des Menschen begründet liegen, daß er bei einem gleichermaßen faszinierenden Angebot von Zu-Schauendem und von Zu-Hörendem e i n e m von beiden das Primat geben muß. In unserem Zeitalter scheint dieses Primat dem Optischen zuzukommen.

Bei dem Unternehmen, auf die Wünsche des Publikums im Bereiche der Akustik einzugehen, zeigte sich, daß die Ela-Anlage nicht mehr ausreichte. Die Misch-Möglichkeiten und Leistungen der Verstärker waren begrenzt und den vielseitigen und hohen Ansprüchen nicht mehr ganz gewachsen. So wurde aus Paris ein Lastwagen mit Lautsprechern und Verstärkern angefordert. Pierre Henry brachte ein weiteres Mischpult und zwei Tonbandgeräte mit. Nun standen vier Studio-Tonbandgeräte zur Verfügung; zwei wurden für die Normaleinspielung verwendet, zwei weitere für die schnellere oder die langsamere Version, sobald diese gewünscht wurden. Die musikalische Leitung der Aufführungen fand ausschließlich am Mischpult statt. Der Komponist führte sie aus. Die letzten Aufführungen überließ er dem Tonregisseur und seinem Mitarbeiter Heinz Lützow.

Alle Video-Geräte stellte der Norddeutsche Rundfunk zur Verfügung, Monitore und insbesondere den Eidophor, wie die Farbfernseh-Großbild-Projektions-Anlage genannt wird. Der Eidophor war Eigentum der Firma Philips Elektronik geblieben. Seine Herstellung ist so schwierig und kostspielig, daß ein solches Gerät praktisch nicht erwerbbar ist.

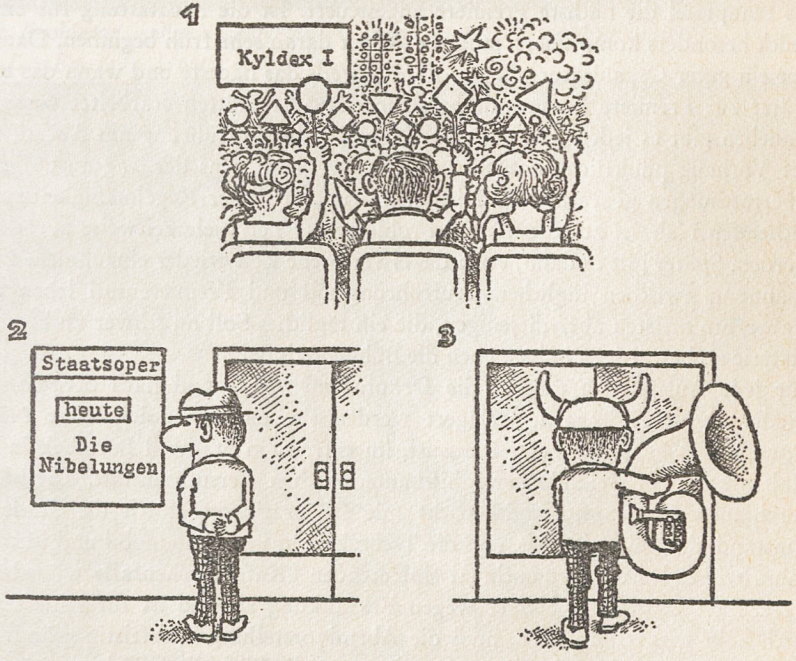
Carolyn Carlson war in vielen phantastischen Bewegungen gleichzeitig »life« wie auch daneben in Großaufnahme durch den Eidophor zu betrachten. Sie tanzte auf diese Weise einen Pas de deux mit dem eigenen Bild. Dies entsprach optisch dem, was wir im Akustischen als »Mischakkord«, gewonnen aus der Abwandlung und Vervielfachung eines einzigen Tones der Stimme von Ernst Haefliger, in »Zwischenfälle bei einer Notlandung« kennengelernt hatten.

»Kyldex I« ist, betrachtet man die Auftragswerke der Liebermann-Zeit unter dem Gesichtspunkt der in ihnen verwendeten künstlerischen Medien, das extremste Werk gewesen. Die Medien der Audiovision selbst waren zum Gegenstand theatralischen Geschehens geworden. Sie bewiesen ihre Existenz und demonstrierten ihre Vielseitigkeit und Wandelbarkeit. Zugleich stellten sie aber auch eine Beziehung her zum zuschauenden Menschen. »Es ist ein Schauspiel ohne Handlung, eine

›Oper‹ ohne Sänger und Orchester, nicht aber eigentlich ein Multi-Media-Werk, eher ein Gesamtkunstwerk, da dem Autor vorschwebte, alle Kunstgattungen, Musik, Bildende Kunst, Tanz, Sprache unter Einbeziehung des Publikums zu einer Einheit zu bringen. Ein Werk, das undenkbar ist ohne die Mittel der modernen Technik, in dem aber die Technik nicht Selbstzweck sein soll, sondern im Dienste steht der künstlerischen Phantasie. Schöffer arbeitet mit den drei Grundelementen Raum, Licht und Zeit, er gliedert den leeren Raum durch seine phantastischen Skulpturen, entmaterialisiert diese durch seine Lichteffekte und programmiert sie durch den Zeitablauf, den der Zuschauer seinerseits beeinflussen kann . . .« (Hanjo Kesting im »Kurier am Mittag«, 9. 2. 1973).
Das Publikum amüsierte sich köstlich und war fasziniert. Es betätigte eifrig die Kellen zur »Mitbestimmung« und wurde doch auch wiederum durch das sofort abzulesende Ergebnis hierzu in Distanz gerückt. Schmunzelnd wurde jeden Abend vermerkt, daß bei den erotischen Sequenzen die Zeichen für »Wiederholung« oder »langsamer!« hoch gingen. »Kyldex I« wurde zum Stadtgespräch. Alle zehn Vorstellungen waren ausverkauft. Die Abonnenten, die zuvor von ihrem Recht, diesen Abend gegen eine Verdi-, Puccini- oder Mozart-Aufführung zu tauschen, Gebrauch gemacht hatten, tauschten ihre Karten zurück für »Kyldex I«.
»Diese Komposition aus Op-art, abstraktem Tanz und elektronischen Klangmixturen in ihre einzelnen Sequenzen zu zerlegen, die programmierten Abläufe von Licht, Ton und Bewegung nachzumessen, heißt die hypnotische Spannung zerstören, die unerhörte Wirkung dieser überdimensionalen Collage zerstückeln . . . Als sich im Spiegel-Prisma das Kristallgefunkel der Glitzerwand zum Sternenzelt weitete und eine Vielzahl von Schattenkörpern im schwerelosen Reigen förmlich in der Luft schwebte, hatte man das Gefühl, mit einem Raumschiff von der Erde ins Weltall abzuheben . . .« (Sabine Tomzig im »Hamburger Abendblatt«, 10. 2. 1973).
»Jener Zug des Zufälligen, der erstmals an den Mobiles von Alexander Calder faszinierte, der in der Musik dann als Aleatorik auftauchte, realisiert sich nun in farbigem Licht, das von spiegelnden, sich bewegenden und drehenden Plastiken verwandelt wird« (Katrin Bergmann in »Frankfurter Neue Presse«, 14. 2. 1973).
»Nach der Premiere, durch die ein Moderator, Schöffer selbst und Rolf Liebermann führten, durfte das Publikum zum erstenmal in der Geschichte der Staatsoper auf die Bühne, um die Wunderwerke der Technik, die das Spektakel bewirkt hatten, in Augenschein zu nehmen und mit den Autoren zu diskutieren« (Thomas Vinsor, »Neue Ruhr-Zeitung«, Essen, 12. 2. 1973). »Wie nämlich diese Apparaturen in Bewegung kommen und funktionieren, das kann uns im Detail Hans Stahn mit seiner technischen Mannschaft gar nicht alles verraten. Sie ist der zweite ausgemachte Star des Abends – eine Artistengruppe, die ohne Netz arbeitet, denn wie's weitergeht, das weiß sie nie genau, bestimmt ja stets ad hoc das Publikum . . .« (Peter Dannenberg, »Die Welt«, 12. 2. 1973). »Das Werk zielt ab auf eine Bewußtmachung der Phänomene Zeit und Raum. Darin zeigt ›Kyldex I‹ eine enge Verwandtschaft zum Ballett. Ein System, das ständig nach Gleichgewichten sucht, aber von der Veränderung seiner Parameter Raum, Licht, Klang und, vor allem, Mensch dauernd aus dem Lot gebracht wird und versuchen muß, sich wieder einzupendeln. So gesehen, stellt ›Kyldex I‹ den Versuch eines neuen Welttheaters dar, in dessen Mittelpunkt

nicht mehr der Mensch steht –, sondern die unveränderbaren Gesetze universeller Dynamik, die schließlich die Welt im Lot halten. Das Theater hat sich auf den Weg ins dritte Jahrtausend gemacht ...« (Reinhard Beuth, »Badische Zeitung«, Freiburg, 13. 2. 1973).

»Den richtigen Riecher sollte nun ein Regisseur haben. Schöffers licht- und raumdynamische Spiele, in Menottis Kinderoper von den ›Globolinks‹ 1966 in etwas bescheidener Form herzhaft suggestiv verwendet, 1973 nun zum Selbstzweck erhoben, könnten, wenn er selbst nur wollte, einer Opernaufführung einen neuen Aspekt geben. So könnten Schöffers Zukunftsspiele Zukunft haben« (Peter Dannenberg). »Wenn ›Kyldex I‹ nichts anderes bewirkt hätte als den endgültigen Anstoß, die geheiligten Musentempel nun auch wirklich häufiger für ›unopernhaftes Verhalten‹ zu öffnen, so brauchten die über zweihunderttausend Mark nicht als Fehlinvestition gebucht zu werden« (Heinz Josef Herbort in »Die Zeit«, Nr. 9, 23. 2. 1973).



Herr Priesack *und die Mitmach-Kunst*

Zeichnung aus der Tageszeitung »Die Welt«, 24. 2. 1973

Hans Stahn und seine Technik

Es ist längst an der Zeit, von jener Abteilung der Staatsoper zu sprechen, ohne die all diese Experimente nicht hätten realisiert werden können: von der technischen Abteilung, kurz »die Technik« genannt. Sie ist ein Industriebetrieb im kleinen mit eigener Tischlerei, Schlosserei, Schneiderei, Maskenbildnerei, Schmiede, dem Malersaal und der Bühnen-Beleuchtung. Insgesamt arbeiten hier mehr als 300 Mitarbeiter. Angehörige vieler Berufszweige finden sich darunter.

Daß sie alle nicht nur von ihrem Beruf, sondern auch vom Musiktheater etwas verstehen, spürt man bei vielen Gelegenheiten. Zum Beispiel dann, wenn ein Vorsingen stattfindet. Eine junge Sängerin steht auf der Bühne und gib Proben ihrer Begabung und ihres Könnens. Die Bühnentechniker haben Pause. Manche von ihnen stehen in der ersten Seitengasse und hören zu. Ist es eine vielversprechende Stimme, sparen sie anschließend nicht mit Lob. Ist dagegen eine Stimme für ein so großes Haus noch zu klein oder auch sonst nicht geeignet, registrieren die Praktiker der Bühne genau: »Is man noch'n büschen dünn . . .« oder: »Ne, min Deern, dat ward nix . . .« Fast immer steht das Urteil dieser Männer fest, noch ehe die Experten im Zuschauerraum sich beraten haben, und fast immer haben sie letztlich recht. —

Die Aufgaben, die die Techniker auszuführen haben, sind außerordentlich vielfältig. Jede Neuinszenierung benötigt neue Dekorationen, neue Requisiten, neue Kostüme, neue Beleuchtungseinstellungen. Im Laufe von Wochen und Monaten wird deshalb als Hauptziel die nächste Premiere angesteuert. Ist die Ausstattung für ein neues Stück besonders kompliziert, muß die Arbeit daran sehr früh beginnen. Dann kann nur ein guter Organisator planen, wann jeweils das nächste und wann das erst viel später zur Premiere kommende Stück in den Werkstätten erarbeitet werden soll. Daneben gibt es jeden Tag auch das Nahziel: die Aufführung am Abend, für die der Vorhang pünktlich hochgehen muß, ganz gleich, was der Tag an unliebsamen Überraschungen gebracht hat. Diesem mit unerbittlicher Regelmäßigkeiten heranrückenden Nahziel zuliebe müssen Probleme der Fernziele zeitweise zurückgestellt werden. Später gilt es dann, etwa dabei verlorene Zeit wieder einzuholen. In dieser Spannung zwischen täglichem Aufführungssoll und Premierensoll leben alle im Hause, am meisten aber diejenigen, die ein tägliches Soll an schwer zu bewegender Materie zu bewältigen haben, eben die Bühnentechnik.

Für jede Aufführung müssen die Dekorationen auf- und nach der Vorstellung wieder abgebaut werden. Gelagert werden sie, da in unmittelbarer Nähe des Opernhauses kein geeigneter Platz ist, im entfernten Stadtteil Barmbek in großen Hallen auf dem Gelände der Schiffbautechnischen Versuchsanstalt. Täglich rollen die blauen Lastwagen, hochbepackt mit Dekorationen, durch die Stadt — ein Umstand, der zur Folge hat, daß die Technik nicht immer so mobil und flexibel sein kann, wie es bei einem manchmal eintretenden »Katastrophenfall« wünschenswert wäre. Sagt einmal ein Sänger wegen Erkrankung ab und ist für seine Partie so rasch kein Ersatz zu finden, muß die Abendvorstellung kurzfristig geändert werden. Dann fragt der Chefdisponent als erstes die Technik: »Welches Stück könnt ihr bis zum Abend hereinfahren und aufbauen?« Seit zweieinhalb Jahrzehnten lautet die prompte Antwort: »Den ›Troubadour‹!« Darüber, was es mit diesem »Troudabour« auf sich hat, wird noch berichtet.

Die Belange der Technik sind im täglichen Proben- und Spielbetrieb für jedermann

am Theater offenkundig und werden stillschweigend respektiert. Geschieht dies einmal weniger, zum Beispiel dann, wenn ein Regisseur, dem Eifer seiner künstlerischen Arbeit hingegeben, die ihm zugestandene Probenzeit überzieht, mahnt die Technik. Ihr oberstes Gebot ist eben immer die pünktliche und vollständige Einrichtung der Abendvorstellung. Zum Lobe der Hamburger Technik sei gesagt, daß dieser Druck, den sie auf alle, selbst auf den Intendanten auszuüben vermag, fast immer in einer sehr sanften und wortarmen Weise vor sich gegangen ist. Ein Blick, ein bedauerndes Achselzucken, manchmal auch ein Abhandeln von einigen Minuten genügen, um die so notwendige Arbeitszeit für den Abend zu sichern.
Der Vorhang wird »von Hand« bedient. Wann er sich zu öffnen und zu schließen hat, ist entweder in der Partitur festgelegt oder wird vom Regisseur bestimmt. Der Inspizient, der an seinem erleuchteten Pult allabendlich anhand des Klavierauszuges für den werk- und regiegetreuen Ablauf der Vorstellung zu sorgen hat, gibt dem Vorhangzieher, der nur zwei Schritt hinter ihm steht, das Zeichen. Dann wird der Vorhang so bedient, wie es dem Charakter des Stückes zukommt: Langsam und gleichsam »sotto voce« zu einem leise ausklingendem Schluß, rasch und heftig dagegen zu einem harten Schlußakkord wie bei »Elektra«. So gibt es im Bereich der Bühnentechnik noch manches, was manuell ausgeführt wird, weil es den feinen Nuancen des künstlerischen Prozesses angepaßt werden muß.
Bei der Beleuchtung konnten diese künstlerischen Erfordernisse weitgehend einer Maschine überantwortet werden. Im Sommer 1971 erhielt die Staatsoper als erste Bühne der Bundesrepublik eine elektronische Lichtsteuerungsanlage. Schon 1955, zur Eröffnung des neuen Hauses, war das damals fortschrittlichste Stellwerk installiert worden. Es konnte zwölf Lichteinstellungen speichern. Alle darüber hinaus gewünschten Einstellungen mußten von Hand vorgenommen werden. Die neue Anlage nun, eine der größten in Europa und eine der modernsten ihrer Art, speichert über 300 Lichteinstellungen. Jede dieser gewünschten Lichteinstellungen kann sekundenschnell abgerufen werden. Das ist besonders während der Proben nützlich, denn es spart Zeit.
Wir haben in Hamburg wichtige Versuche gemacht, die sich nicht auf ästhetischem Gebiet allein abgespielt haben. Wir haben versucht, eine Bühne auch visuell-technisch zu beleben. Wir erdachten eine kybernetische Dekoration für die »Globolinks«, wir versuchten, magnetisch gesteuerte Wagen für die Bühne zu entwickeln wie bei »Kyldex« — Dinge, die zum ersten Male für eine Bühne geschaffen wurden. Sie betreffen vor allem meinen Freund Hans Stahn und seine Equipe.
Hans Stahn lenkte die Technik. Er wurde am 1. Januar 1960 Technischer Direktor und versah dieses Amt während der ganzen Liebermann-Zeit. Was die Staatsoper im eigenen Hause und auf Gastspielreisen gezeigt hat und was sie künstlerisch in der Welt bekannt gemacht hat, ist zum erheblichen Teil auch sein Verdienst. Daß die Kunst »leicht« erschien, so als gäbe es kaum technische Hintergründe, von denen sie sich abheben konnte, gerade das war das Geheimnis jeder Vorbereitung und Ausführung auf allen Gebieten der Theatertechnik. Am Abend bemerkte man sie gar nicht. Und dies nun war der Ehrgeiz von Hans Stahn: unauffällig, pünktlich und präzise mit seinen Leuten am Werk zu sein als Diener der Kunst. Er machte jede ihm übertragene Aufgabe zu seiner eigenen. Sein Engagement für die Sache

übertrug sich auf alle Mitarbeiter, die er sehr rechtzeitig und gründlich über Detail-Aufgaben informierte. So konnte er, und so konnte die Staatsoper Ungewöhnliches leisten.

Weil er aber auch wußte, daß nur mit einer Crew Unmögliches möglich zu machen ist, schuf er sich eine Crew, auf die er sich verlassen konnte, und sorgte für sie – innerhalb des Theaters und darüber hinaus. Das Anliegen seiner Staatsopern-Bühnenhandwerker und technischen Facharbeiter machte er zum Anliegen aller jener in Hamburg, die zur Berufsgruppe Ausstattung und Technik gehörten: er aktivierte sie zum Zusammenschluß »Hamburger Gruppe«. So gelang es ihm im Verein mit seinen Kollegen der beiden anderen staatlichen Hamburger Bühnen, für die Beschäftigten in Ausstattung und Technik tarifliche Höherstufungen durchzusetzen, lange ehe im übrigen Bundesgebiet »nachgezogen« werden konnte. Es war möglich dank der besonderen Struktur des Stadtstaates der Freien und Hansestadt Hamburg, aber auch dank der Aktivität dessen, der diese Möglichkeit erkannte und derjenigen, die sich überzeugen ließen und sie verwirklichten. Auch auf dem Gebiet der Fernsehhonorare und der Theaterbetriebszulagen wurden vorbildliche Vereinbarungen getroffen. Sie basierten auf gründlicher Fachkenntnis, genauem Wissen um jedes Detail und auf sozialem Engagement. Seine Crew wußte bald, was sie an Hans Stahn hatte. Er war einer der ihren geblieben, auch nachdem er die oberste Stufe seiner Laufbahn erklommen hatte. Wenn Hans Stahn sagte »Meine Technik«, so waren alle gemeint und nicht selten er selbst zuletzt.

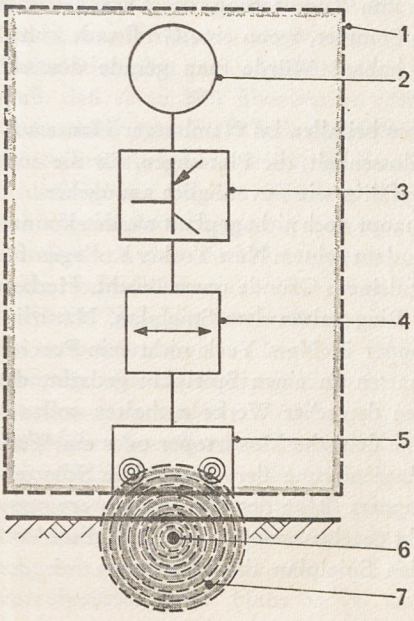
Hans Stahn, gebürtiger Hamburger, begann nach einer Tischlerlehre 1936 als Bühnenhandwerker (Tischler) in der Dekorationsabteilung der Staatsoper. Da er im Krieg war, gehörte er nicht zu der beherzten Mannschaft, die 1943 bei der Zerstörung des Zuschauerhauses alles retten half, was sich jenseits des eisernen Vorhanges befand. Aber ab 1945 war er wieder dabei und half, wie die anderen, beim Wiederaufbau. 1946 wurde er Seitenmeister, dann Theatermeister. Bald assistierte er der damaligen Technischen Leitung. 1952 konnte er – nun als Bühneninspektor – während des ersten Gesamtgastspiels der Staatoper beim Edinburgh-Festival zum ersten Mal beweisen, was er gelernt, was er an Erfahrungen gesammelt hatte: sechs vollständige Ausstattungen mußten verladen, nach genauem Programm wieder entladen und – in fremden Bühnenverhältnissen – eingerichtet werden. Der Zeitplan ist wichtig für solche Reisen, denn er bedeutet: Geld einsparen. Es klappte alles, und so wurde Hans Stahn 1955 mit der Technischen Gesamtleitung des Gastspiels in Paris betraut, 1956 mit der Durchführung der zweiten Reise nach Edinburgh.

Bald sprach sich herum, was die Hamburger Oper an diesem Mann hatte, schon damals, in den fünfziger Jahren, traten mehrere große Bühnen an Hans Stahn heran mit dem Angebot, ihr Technischer Direktor zu werden. Aber Hans Stahn, der Hamburger, blieb der Hamburger Oper treu. Unter Heinz Tietjen wurde er Oberinspektor und – nach zwei weiteren Prüfungen – unter Rolf Liebermann Technischer Direktor.

Rasch bekam er den großen und schwierigen Betrieb mit Bühne und Werkstätten in den Griff. Neben seinen fachlichen Kenntnissen und seiner Organisationsgabe war es vor allem seine Menschenführung, die seine Persönlichkeit prägte. Wer,

bevor er Hans Stahn näher kennenlernte, meinte, in ihm ein Rauhbein zu sehen, spürte bald, daß hinter Äußerlichkeiten ein gutes und leicht zu eroberndes Herz schlug, ein Herz, das auch viele seiner Entscheidungen leitete. – In der Ära Liebermann hatte das Haus zeitweise weder einen Oberspielleiter noch einen Ausstattungsleiter oder festen Bühnenbildner. So ragte seine Tätigkeit auch in diese Bereiche hinein. Die Gäste, nur an den größten Bühnen der ganzen Welt arbeitend, mußten in langen und schwierigen Verhandlungen auf die Möglichkeiten und Kapazitäten der Staatsoper mit ihrer Bühne und ihren entfernt liegenden Werkstätten eingestimmt werden. Hans Stahn hat sich hier, selbst wenn ihm vielleicht einmal eine Forderung des Bühnenbildners nicht gleich verständlich erschien, rückhaltlos zu dessen Anwalt gemacht und versucht, die künstlerischen Intentionen in die Tat umzusetzen.

Zwei Unternehmungen ragen heraus aus der Geschichte der Staatsoper und aus den vielen Aufgaben, die an ihren Technischen Direktor gestellt wurden: die Gastspiele in den USA (zur Neueröffnung der Met im neuen Lincoln Center) und in Montreal (anläßlich der Weltausstellung) 1967, und die vorletzte Premiere unter der Intendanz von Rolf Liebermann, »Kyldex I«. Für beide Unternehmungen gab es keine Vorbilder: für das Gastspiel nicht, was Entfernung, Umfang und Ausrüstung betraf, für »Kyldex I« nicht, da ganz neue Farb-, Licht- und Bewegungs-Elemente dem Theater zugeführt wurden, welche vordem nur für Technik und Industrie, auf dem Gebiete der Kunst aber allenfalls bei der Bildenden Kunst Anwendung gefunden hatten. Daß beide Unternehmungen erfolgreich in die Geschichte des Hauses eingehen konnten, ist zum maßgebenden Teil das Verdienst von Hans Stahn und seiner Technik.



1 Fahrzeug
2 Lenkmotor
3 Verstärker
4 Richtungsvergleich
5 Tastkopf, Suchspulen
6 Leitdraht
7 Magnetfeld

Schema der induktiven Lenkung der Wagen bei »Kyldex I«: Der im Boden verlegte Leitdraht (6) wird über einen Frequenzgenerator gespeist, so daß sich ein elektromagnetisches Wechselfeld (7) aufbaut. Die Suchspulen im Tastkopf (5) orientieren sich an diesem Wechselfeld und nehmen einen Richtungsvergleich (4) vor, der über einen Verstärker (3) die Lenkbefehle an den Lenkmotor (2) im Fahrzeug (1) weitergibt.

Die Gastspiele in Amerika

Am 11. Juni 1964 schrieb der Präsident des Lincoln Center for the Performing Arts, William Schuman, einen Brief an den Intendanten der Hamburgischen Staatsoper, in dem es heißt: »I would like this letter to serve as our official invitation to you to appear at the new Metropolitan Opera House at Lincoln Center for the Performing Arts during late June, 1967, as the first foreign company to play at the Metropolitan and as part of the opening celebrations of the first New York International Festival of the Performing Arts at Lincoln Center.« Zur gleichen Zeit etwa erhielt die Staatsoper auch die Einladung, im Rahmen der Weltausstellung 1967 in Montreal mit einigen Vorstellungen zu gastieren. Zwei Gastspiele von mehreren Tagen mit verschiedenen Vorstellungen in zwei nordamerikanischen Ländern, beide Male aus ungewöhnlichen, festlichen Anlässen!

In Montreal traten während jener Weltfestspiele noch auf: das Ballet Roland Petit, die Bolschoi Oper, die Bristol Old Vic Company, das Concertgebouw Orkest, die Tschechische Philharmonie, das japanische Kabuki-Theater, die Mailänder Scala, der Münchener Bach-Chor mit Orchester, das Britische Nationaltheater, das New York City Ballet, die New Yorker Philharmoniker, das Pariser Opern-Ballett, Chor- und Tanzgruppe der Roten Armee, die Königliche Oper Stockholm, das Théâtre de France Renaud-Barrault, die Wiener Staatsoper, die Wiener Philharmoniker, Yehudi Menuhin mit dem Bath Festival Orchester — und noch viele andere. Auf die Hamburgische Staatsoper wartete man bei diesem überwältigenden Kultur-Angebot gewiß nicht. In New York feierten das neu und großzügig erbaute Lincoln Center und damit auch die zu diesem Gebäude-Komplex gehörende neue Met ihre Eröffnung. Es war das erste Sommer-Festival. Es dauerte fünf Wochen. Die Metropolitan beteiligte sich zwei Wochen lang daran mit fünf Werken aus ihrem Standard-Programm der letzten Spielzeit. Während der übrigen drei Wochen war das Ensemble auf Reisen. Mit ihm Rudolf Bing, der Direktor. Das Haus stand leer für die Gäste. Würde es im Sommer, wenn eine Großstadt kulturell schlafen geht, genügend Attraktivität haben? Würde man gerade deutsche Gäste überhaupt beachten?

Stolz und Freude, von den beiden Einladungen bei allen im Hamburger Hause ausgelöst, verdichteten sich bald zu einer Entschlossenheit, die Planungen, für die noch drei Jahre Zeit war, so gründlich und so sorgfältig wie nur möglich anzugehen.

Ein Übel allerdings war, daß lange Zeit überhaupt noch nicht geplant werden konnte. Die Werke nämlich, die der Hamburger Intendant seinem New Yorker Kollegen für das Gastspiel vorschlug, waren alle aus irgendeinem Grunde unerwünscht. Herbert Paris: »Unsere Besprechungen mit Direktor Bing galten dem Spielplan. Natürlich stand es fest, daß die Hamburgische Staatsoper in New York nicht mit Puccini, Verdi oder Bizet aufwarten könnte. Wir hatten an einen Spielplan gedacht, der neben zeitgenössischen Opern Inszenierungen deutscher Werke enthalten sollte — etwa eine Wieland-Wagner-Inszenierung, eine deutsche Mozartoper oder ein Werk von Richard Strauss, wobei sich die Neu-Inszenierung der ›Frau ohne Schatten‹ anbot. Auch wurde die Aufführung von Wagners ›Ring des Nibelungen‹ erwogen, der als ganzer Zyklus in New York noch nicht gegeben worden war. Alle diese Vorschläge kollidierten aber mit dem laufenden Spielplan der Met sowie mit den Zukunftsplänen von Direktor Bing,

Dann wollten wir den »Tristan« dort bringen. Das Stück sollte 1966 hier zur Premiere kommen und dann als Hamburger Produktion nach New York. Herbert von Karajan sollte es einstudieren. Als Besetzung hatte er sich Christa Ludwig und John Vickers gewünscht. Dieses Projekt scheiterte aus zwei Gründen. Einmal, weil Frau Ludwig sich weigerte, die Isolde zu singen, zum anderen am Einspruch von Herrn Bing, der erklärte: Ich bringe Herrn von Karajan selbst in der nächsten Spielzeit nach New York und wünsche nicht, daß die Hamburger mir mein jus primae noctis wegnehmen. – So brach der Spielplan, wie auch immer wir ihn für New York aufstellen mochten, ununterbrochen zusammen. Jedes Stück, das wir machen wollten, wurde von Herrn Bing abgelehnt, weil es mit seinem Spielplan konkurrierte, dort in derselben Besetzung lief oder seine Pläne vorwegnahm. Er wollte nichts. Schließlich, am Ende unseres sehr langen Gesprächs zusammen mit Herrn Paris, faßte ich ganz plötzlich den Entschluß: »Also gut, dann machen wir ein modernes Festival. Alles andere hat ja gar keinen Sinn. Wir kommen nie auf den Boden mit einem Spielplan, weil Sie ja alles ablehnen oder haben oder planen oder nicht haben wollen. Dann machen wir eben ein Festival der Moderne des 20. Jahrhunderts!«

Das hatte zur Konsequenz, daß ich in Hamburg den ganzen Spielplan umwerfen mußte. Alles, was wir geplant hatten, wurde abgesetzt, durch neue Stücke ersetzt, die für uns schon keine modernen mehr waren wie »Rake's Progress« und »Jenufa« und Hindemiths »Mathis der Maler« – lauter Werke, die den Hamburgern längst vertraut waren, die man aber drüben nicht kannte, und die dort alle noch als »Moderne« verkauft werden konnten.

Herbert Paris: »Gegen diesen Vorschlag hatte Herr Bing nichts mehr einzuwenden, weil er nämlich eine große Pleite für uns voraussah. Er sagte immer, man könnte nichts Neues spielen, weil die Leute nicht reingehen. Und nun hatten wir nur Neues, was die Leute nicht kannten, und es gab einen ungeheuren Andrang. Seine Spekulation ging am Ende nicht auf, unsere ging auf. Wobei man wieder einwenden muß, daß er an 300 Abenden zu spielen hat und wir dort an elf. Das war ein Unterschied. Eine Stadt hält natürlich zweimal »Mathis der Maler« aus, aber nicht als Repertoire, wenn man auf die Kasse angewiesen ist . . .

Schließlich riet uns der Musikverleger Hans W. Heinsheimer, wir müßten auch den »Freischütz« bringen. Den kenne jeder aus der Schule oder aus der Klavierstunde, er sei aber seit Menschengedenken nicht aufgeführt worden. Wir überlegten: neben sechs Stücken des 20. Jahrhunderts den »Freischütz«, das ist einfach ein Stilbruch. Nein, das ging nicht.«

Da kamen wir auf die Idee, die Philharmonic Hall auszunutzen, und zwar am Sonntag, wenn die Met geschlossen ist. Da könnten wir ja mit unseren Leuten etwas anderes machen. So haben wir dann am Sonntagnachmittag den »Freischütz« aufgeführt – als Konzert in der Philharmonic Hall. Es war kein Stilbruch mehr.

»Herr Heinsheimer wurde völlig bestätigt«, so Herbert Paris, »die Karten für den ›Freischütz‹ wurden schwarz gehandelt, von 60 bis 90 Dollar pro Stück.«

Die Spielplangespräche fanden im Mai 1965 in Paris statt. Ein Jahr der Vorbereitungszeit war verstrichen, ohne daß man genau wußte, worauf man sich eigentlich vorzubereiten hatte. Hans Stahn, der umsichtige und in Gastspielen erfahrene

Mann, hatte vorgebaut. »Wir machten uns sofort Gedanken über unseren zukünftigen Dekorationsbau. Wir mußten auf Transportmaße gehen! ›Macht des Schicksals‹ und ›Tosca‹ waren in der ›Schmiede‹ und würden wohl sicherlich nicht für das Gastspiel in Frage kommen. Aber ab sofort veränderten wir unsere Transportbreiten von bisher 2,80 m auf 2,50 m. So setzten wir im September 1964, ohne Positives zu wissen, ein Standardmaß fest, das aus früherer Gastspielerfahrung resultierte. Der erste Grundstein war gelegt.«

Stand auch noch nicht fest, mit welchen Stücken man nach Amerika gehen würde, so wußte man doch, daß es auf alle Fälle mehrere sein würden. Vielleicht acht, vielleicht zehn. Verschiedene Ausstattungen mußten verschifft werden. Im November 1964 gastierte die Hamburgische Staatsoper in Stockholm, während zur gleichen Zeit die Königliche Oper der schwedischen Hauptstadt in Hamburg zu Gast war. Im Stockholmer Operankällaren rief Hans Stahn nachts, nach Abbau der Vorstellungen, seinen Mitarbeiterstab für ein Amerika-Gespräch zusammen. Die Fragen galten dem Transport. »Müssen die Dekorationen in Verschlägen oder können sie lose verladen werden? Was ist bei Seegang, was tut sich bei Sturm? Verschläge kosten Geld, viel Geld, wenn Dekorationen für etwa 8 bis 10 Vorstellungen über den Ozean verschifft werden müssen. Wer macht die Verschiffung, wer macht uns einen günstigen Preis, wie gehen die Dekors über Land? Wenn auch noch niemand wußte, mit welchen Vorstellungen wir gastieren würden, so mußte doch für unsere Besprechungen von irgendeiner Zahl ausgegangen werden. Wir peilten ›über den Daumen‹ und legten einen Umfang von ca. 1800 m³ zugrunde. Nun konnte man rechnen. Mit einem ›Aalborger‹ Schnaps kam Amerika in Schweden vorläufig zum Abschluß.«

Für Montreal arbeitete Hans Stahn von nun an mit den Stockholmer und Wiener Kollegen zusammen, denn auch diese Bühnen sollten ja an dem Weltfestival teilnehmen. »Container« hieß dann das Zauberwort für die Lösung dieser Transportprobleme, und per Container fuhren im Mai 1967 die Dekorationen und Kostüme von sechs Operninszenierungen über den großen Teich. Welcher Art die Schwierigkeiten in New York waren, wo die neue Met zwar stand, aber noch nicht fertig bzw. nach abgeänderten Plänen eingerichtet war, die sich auf keinen Entwürfen finden ließen, was alles an Vorschriften der »Union« unterwandert oder auf dem Wege der Kollegialität umgangen werden mußte, was endlich die viel zu kleine Bühne des Salle Wilfrid-Pelletier in Montreal für Kopfzerbrechen hervorrief — über all dies hat Hans Stahn in dem Buch über das Amerika-Gastspiel der Staatsoper geschrieben. »Seine Technik« hat letztlich für ihn, für sich, für Hamburg ihren Mann gestanden.

Nach Montreal ging es zuerst. Mit Hindemiths »Mathis der Maler« wurde eröffnet. Es folgten zwei Konzertaufführungen des »Freischütz«, zwei Aufführungen von Alban Bergs »Lulu« und eine von Janáčeks »Jenufa«. Das war ein riskantes Programm. »Zur Liebe auf den ersten Ton verführen da nur der ›Freischütz‹ und allenfalls ›Jenufa‹«, schreibt Rudolf Walter Leonhardt am 23. 6. 1967 in der »Zeit«. »In Kanada wie in New York aber schien die Presse wild entschlossen, die Hamburger zu feiern. Noch nie habe ich Kritiker so viele Superlative bemühen sehen.«

In New Yors wurden außerdem noch Schullers »The Visitation« (zweimal) und Klebes »Jacobowsky und der Oberst« gegeben. Hier waren es insgesamt elf Aufführungen von sieben Werken an zehn Tagen. Hans W. Heinsheimer schreibt in seiner Zusammenfassung über das Sommer-Festival im Lincoln Center: »Trotz der Verschiedenheit des Gebotenen und trotz des im allgemeinen außerordentlichen hohen Niveaus aller Darbietungen und des großen künstlerischen Ernstes, der dahintersteckte, kann man nun aber gewiß sagen, daß das zehntägige Gastspiel der Hamburgischen Staatsoper im Metropolitan-Opernhaus ohne Zweifel das bedeutsamste Ereignis des Sommer-Festivals im Lincoln Center war. Die Nachwirkungen sind noch immer aufs intensivste zu spüren. Das New Yorker Publikum, das seit Menschengedenken, wenn es von Oper sprach, von Caruso, Flagstad, Lotte Lehmann, Birgit Nilsson oder Franco Corelli sprach, spricht nun von ›Lulu‹, von ›Mathis‹, von ›The Visitation‹. Die Presse war nicht nur einstimmig in ihrem Lob für das Hamburger Ensemble, den Hamburger Aufführungsstil, das Repertoire, die Ideen, die in Artikeln und Interviews immer und immer wieder erörtert wurden, die Presse hat auch – und eine große, einflußreiche Zeitung wie die New York Times tut es noch weiter – immer wieder das bei diesem Anlaß hier Gesehene und Gehörte, um nicht zu sagen Erlebte, mit dem verglichen, was man in New York opernmäßig gewohnt ist. Dabei ist man sich natürlich bewußt, daß ein Subventionstheater wie Hamburg es in vielen Beziehungen leichter hat als ein unsubventionierter, nur von den Launen reicher Mäzene oder anonymer Stiftungen abhängiger amerikanischer Opernbetrieb. Die Hamburger Subventionsziffern und die für hiesige Begriffe erstaunliche Anzahl von alljährlichen Neuinszenierungen wurden in großem Detail hier in der Presse und in Radio- und Televisions-Interviews mit Rolf Liebermann, der ein fließendes, hochkultiviertes Englisch, und mit dem Direktor der Hamburger Oper, Herbert Paris, der ein fließendes und hochkultiviertes Deutsch spricht, erörtert und nicht ohne neidische Bewunderung gelesen und diskutiert. Vor, während und nach dem Gastspiel war Hamburg ›the talk of the town‹. Und nachdem sie dann wieder abgezogen waren, schrieb ein New Yorker Kritiker: ›Nach dem Besuch der Hamburgischen Staatsoper wird New Yorks Opernleben nie wieder dasselbe sein.‹.«

Und Rudolf Walter Leonhardt beschließt seinen Bericht über die Hamburger Gastspiele, die er als Journalist begleitete: »Als am vergangenen Sonntag die Klagelaute, in die das Dixieland-Finale der Schuller-Oper ›The Visitation‹ ausklingt, untergingen in wildem Klatschen und Bravo-Rufen, stand es fest: Die bisher anspruchsvollste, umfangreichste und kostspieligste Nordamerika-Tournee eines deutschen Opern-Ensembles war ein Riesenerfolg geworden. 900 000 Mark hat das Wirtschaftsministerium, 1 100 000 Mark das Auswärtige Amt dazu beigesteuert; den Rest (noch einmal etwa die gleiche Summe) brachten die Kanadier und Amerikaner auf. Falls Kulturpolitik im Ausland überhaupt einen Sinn hat, dann wurden noch nie zwei Millionen wirkungsvoller verwendet. – Drei Wochen lang waren ›die Hamburger‹ Gesprächsthema in Nordamerika, füllten sie die Kulturspalten der Zeitungen – und ich habe während all dieser Zeit in der gewiß nicht deutschfreundlichen amerikanischen Presse keine einzige deutschfeindliche Bemerkung gelesen.« (»Die Zeit«, 7. 7. 1967.)

Wortgefechte

Im Jahre 1967 erschien in Heft 40 des Nachrichtenmagazins »Der Spiegel« der Abdruck eines Gespräches, das die Redakteure Felix Schmidt und Jürgen Hohmeyer mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez geführt hatten. Es trug als Überschrift ein Zitat: »Sprengt die Opernhäuser in die Luft!« Dieses Zitat ist seither um die Theaterwelt gegangen.

In jenem inzwischen berühmt gewordenen Gespräch war Boulez mit Kollegen und Institutionen nicht eben zart umgegangen. Nach seiner Auffassung »ist seit Alban Bergs ›Wozzeck‹ und ›Lulu‹ keine diskutable Oper mehr komponiert worden.« Den weltweiten Erfolg, den Hans Werner Henze mit seinen Opern hat, quittierte er: »Henzes Produkte sind wahrhaftig keine modernen Opern. Ich denke da immer an einen lackierten Friseur, der einem ganz oberflächlichen Modernismus huldigt.« Zu Schullers »Visitation«: »Schullers Oper ist mißlungen, weil der Jazz seine Eigenschaft eingebüßt hat, improvisiert zu werden.« Kagel und Ligeti mangle es an umfassender Theaterkenntnis. »Und manchmal ist die musikalische Seite recht dünn.« Über Boris Blachers Oper »Zwischenfälle bei einer Notlandung«: »... ist denn das moderne Musik, nur weil Blacher elektronische Mittel verwendet hat? Das erinnert mich an die Theaterstücke zu Anfang des Jahrhunderts, als man glaubte, modern zu sein, weil man ein Telefon auf die Bühne brachte.« Brecht habe »leider mit unwichtigen Musikern zusammengearbeitet« [Weill und Dessau], »man kann nur davon träumen, daß Strawinsky und Brecht in den zwanziger Jahren zusammengearbeitet hätten ...«. Er wandte sich gegen die Adaption literarischer Stoffe: »vertonte Literatur ist steril«, schwärmt aber in gleichem Atemzug für Jean Genet, mit dem er sich vorstellen könnte, zusammenzuarbeiten: »... dann muß die Gesamtkonzeption auch ein Stück Literatur sein und nicht so eine pittoreske Nebensache – so eine Abhandlung über Sozialprobleme.« Die »sogenannte realistische Regie« nannte er »idiotisch«, das Publikum »Operntouristen ... zum Kotzen«. Von der Pariser Oper sagte er, sie sei voller Staub und voller noch etwas, das die französische Zeitung »Le Monde« in ihrem Bericht über das »Spiegel«-Gespräch ihren Lesern höflich vorenthielt, da »das Wort seit Waterloo unübersetzbar ist«. Der französische Kultusminister André Malraux werde, so »Le Monde«, seit der Lektüre des Gesprächs seinen heimlichen Plan nicht weiter verfolgen, Boulez zum Direktor der Pariser Oper zu machen. – Und schließlich die Bombe, die so weit wirkte: »Die neuen deutschen Opernhäuser sehen zwar sehr modern aus – von außen, innen sind sie äußerst altmodisch geblieben. In einem Theater, in dem vorwiegend Repertoire gespielt wird, da kann man doch nur mit größten Schwierigkeiten moderne Opern bringen – das ist unglaubwürdig. Die teuerste Lösung wäre, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen. Aber glauben Sie nicht auch, daß dies die eleganteste wäre?«

In Deutschland wurde dieser Ausbruch von Boulez zum »Thema des Monats« und zu einem »Paukenschlag«, dessen Echo in vielen Zeitungen und Fachzeitschriften noch lange zu hören war.

Wie paßte das alles auf das Hamburger Opernhaus, in dem modernes Musiktheater gepflegt wird wie sonst kaum in der Welt und wo der seit nunmehr acht Jahren amtierende Intendant immerhin zwei moderne Opern pro Saison zur Uraufführung bringen ließ? Genauer: SPIEGEL: »Glauben Sie denn, daß der Inten-

dant der Hamburgischen Staatsoper, Rolf Liebermann, der ja selbst ein berühmter Opernkomponist ist, so wenig Geschmack hat, daß er während seiner achtjährigen Intendanz nur miserable Stücke ausgewählt hat?« BOULEZ: »Ich glaube, sein Geschmack ist seine Intendanz. Er wählt die Opern aus, die er selbst schreiben könnte. Er komponiert jetzt nur noch durch andere.« SPIEGEL: »Und diese Opern sind Ihrer Meinung nach schlecht?« BOULEZ: »Schlecht ist nicht das richtige Wort. So etwas kommt überhaupt nicht in Frage, wenn man über die Entwicklung des modernen Musiktheaters sprechen will. Meiner Meinung nach darf ein Intendant seinen bürgerlichen Durchschnittsgeschmack nicht auch noch institutionalisieren und kultivieren.«

Es bleibt nachzutragen, daß dieses Gespräch in Bayreuth geführt wurde, wo Pierre Boulez sich aufhielt, um im Festspielhaus »Parsifal« zu dirigieren.

Wie verhielt sich der so öffentlich beschimpfte Hamburger Intendant? Er antwortete zunächst durch sachliche Gegendarstellungen, darunter am 12. 10. 1967 in der »Welt« auf Fragen, die ihm Klaus Geitel stellte. Hierbei wurden Themen berührt, die den Nerv seiner Hamburger Tätigkeit und seines eigenen Wirkens als Intendant, der als Komponist seit Jahren schwieg, bloß legten.

WELT: Nun wirft Ihnen Boulez gerade vor, Sie träfen die Auswahl der Werke, die Ihr Haus spielt, nach Ihrem eigenen Geschmack. Das dementieren Sie. Wie denn würde der Spielplan aussehen, folgte er einzig Ihrem Geschmack?

LIEBERMANN: *Das weiß ich nicht. Ich denke, der Geschmack Liebermanns kann nur demonstriert werden, wenn er selbst schriebe . . .*

WELT: Sie haben mit Boulez ja immerhin gemeinsam, daß auch Sie seit vielen Jahren als Komponist schweigen.

LIEBERMANN: *Ja, diese Gemeinsamkeit hat vielleicht sogar einen gemeinsamen Grund: gewisse psychologische Hemmungen beim Schreiben. Und diese sind fast immer dieselben. Auch Boulez — ein genialer Musiker (was ich nie war und nie sein werde) — scheint sich augenblicklich beim Schreiben in einer Sackgasse zu befinden und weicht daher zwangsläufig auf das Dirigieren aus.*

Kein Sonderfall: immer wenn ein Musiker künstlerisch in Schwierigkeiten kam, ging er in die Administration, wurde Hochschuldirektor, Intendant. Oder Dirigent. Das ist nichts Neues. Nur scheinen bei Boulez diese Schwierigkeiten von besonderer Gründlichkeit: denn das Œuvre, das er seit dem »Marteau sans maître« vorgelegt hat, ist so klein, daß es in keinem rechten Verhältnis zu seinem Ruf als Komponist steht. Darum glaube ich auch nicht, daß er in absehbarer Zeit diese Oper schreiben wird, die einzig die Hamburgische Staatsoper von dem schlechten Ruf erlösen könnte, ein Paradies der Musikreaktionäre zu sein.

Doch Spaß beiseite: Wir befinden uns bei der Lektüre der Verdikte von Boulez permanent in den Gefilden der Irrealität. Die Gefährlichkeit dieser Verdikte (und das ist der einzige Grund, auf sie einzugehen) besteht nun aber darin, daß sie allen denen sehr gut in den Kram passen, die generell gegen alles Moderne sind. Denn wenn auch die Werke, die wir spielen, von Boulez nicht für modern angesehen werden, das Publikum empfindet sie als grimmig modern — und sicherlich ganz besonders das Lieblingspublikum von Boulez: das Publikum von Bayreuth. Denn

dies ist doch gewiß: Die von Boulez so freundlich zur Brandstiftung an Opernhäusern ermunterten Rotgardisten würden doch sicherlich zu allererst Bayreuth niederbrennen und damit Boulez' bevorzugte Wirkungsstätte ...

WELT: Man könnte sich auf Grund des Hamburger Spielplans recht gut vorstellen, daß Komponisten, die eine Oper schreiben wollen, zuerst zu Ihnen kommen. Haben sich denn die Komponisten, von denen Boulez träumt, bisher nicht an Sie gewandt?

LIEBERMANN: *Nein, leider nicht. Ich kann ihnen aber auch keine Aufträge für ein fiktives Theater Boulezscher Bauart erteilen und schon gar nicht nach den fiktiven Maßstäben, die Boulez mit seiner ungeschriebenen Oper setzt.*

WELT: Die Opernhäuser traditioneller Bauart haben sich ja immerhin auch bei Aufführungen der — sagen wir einmal — »landläufigen« Moderne ganz gut bewährt — von Schönbergs »Moses und Aron« bis zu Bernd Alois Zimmermanns »Die Soldaten« —, um nur zwei besonders schwer zu realisierende Stücke zu nennen. Was kann man darüber hinaus tun?

LIEBERMANN: *Eigentlich alles — unter Voraussetzung, daß man die Guckkastenbühne, Parkett und Orchestergraben akzeptiert. Darüber hinaus können ziemlich alle Wünsche erfüllt werden: Elektronische Anlagen sind vorhanden, stereophonische Lautsprechersysteme, bühnentechnische Einrichtungen. Nie war das Arsenal größer als heute, das man der Kunstform Oper zur Verfügung stellen konnte — und man vergrößert es auch gewiß nicht dadurch, daß man es niederbrennt.*

Denn die Experimentierbühnen, von denen Boulez spricht: wer hätte sie nicht gern — zusätzlich. Doch dieser Wunsch erscheint in der heutigen finanziellen Situation unerfüllbar. Deswegen können wir aber doch noch lange nicht die Hände einfach in den Schoß legen und sagen: Gut, wir tun jetzt nichts mehr, spielen nur noch »Parsifal« und warten, bis sich ein Mäzen findet, der uns ein neues Haus baut.

WELT: Dabei — Sie spielen doch den »Parsifal« auch?

LIEBERMANN: *Natürlich — aber doch nicht nur ihn. Und bei uns steht er ja auch ganz legitim im Spielplan. Im Gegensatz zur Experimentierbühne haben die konventionellen Häuser eben noch diese andere Aufgabe: die des Museums. Sie nun wiederum läßt sich mit dem Bau der erträumten neuen Häuser nicht erfüllen. Zieht man die Konklusion aus Boulez' Äußerungen, so kommt man zu dem Ergebnis: sie stützen sich auf die Fiktion, daß es ein anderes Opernhaus gäbe, als es gibt; daß Boulez und Genet die Oper geschrieben hätten, von der Boulez so viel redet, und daß dieser wiederum den Maßstab für die Oper im 20. Jahrhundert gesetzt hätte — wäre sie nicht auf Grund der Geschmacklosigkeit der Intendanten, wegen des konservativen Publikums und der veralteten Architektur der Opernhäuser dazu verurteilt worden, nicht geschrieben zu werden.*

Ein Rattenschwanz von Fiktionen. Es gilt, ihn abzuhacken und diese Oper zu schreiben. Die Hamburgische Staatsoper wäre stolz darauf, die erste Oper von Pierre Boulez präsentieren zu können.

Sodann forderte Rolf Liebermann seinen Gegner zur Revanche. Am 24. 1. 1968 trafen sich die beiden Kontrahenten in Baden-Baden zu einem Streitgespräch im Südwestfunk. Samuel Bächli hatte die Leitung. Nachfolgend die wichtigsten Passagen dieses Gesprächs:

LIEBERMANN: *Sie greifen die Opernhäuser an und meinen die Autoren. Die Tatsache, daß die Autoren (seit Bergs »Wozzeck« und »Lulu«) nach Ihrer Ansicht keine Werke mehr geschrieben haben, die die Musik weiterbringen, heißt doch noch nicht, daß deswegen die Opernhäuser in die Luft gesprengt werden müßten, eher die Komponisten dann. Die Opernhäuser können ja nur spielen, was produziert wird. Sie können ja nichts dafür, wenn das, was produziert wird, von Ihrem Standpunkt aus »Scheiße« ist, wie Sie sich in diesem Interview im »Spiegel« ausgedrückt haben. Das ist nicht unser Problem. Unser Problem ist, soweit wir verantwortlich handeln, allen die Chance zu geben, sich auszuprobieren, sich zu kontrollieren, Werke von sich realisiert zu sehen. Und wenn wir uns in die Luft sprengen lassen, dann haben wir auch die Chance vergeben, daß eines Tages dieser neue »Wozzeck« geschrieben wird, von dem Sie sprechen.*

BOULEZ: Ich glaube also, Sie verwechseln das Produktionsproblem, das ein rein finanzielles und eines der Aufführung ist, mit dem der Komposition. Man muß sich darüber im klaren sein, daß das zwei verschiedene Dinge sind. Die Opernwelt ist vielleicht mit der Ballettwelt die konservativste, die existiert, weil es in einem Opernhaus viele Kräfte gibt, die wenig beweglich sind. Das ist nicht Ihr Fehler. Z. B. ein Schauspieltheater hat schon viel größere Möglichkeiten als Sie. Das Sprechtheater hat keine 100 Angestellten, vielleicht die Hälfte, es hat keinen Chor, nur einfach eine Reihe Schauspieler, 20 oder 25 Schauspieler, und damit ist es viel freier. Das Sprechtheater braucht im Gegensatz zur Oper nicht immer dasselbe Repertoire aufzuführen, nur weil die Angestellten da sind und bezahlt werden müssen.

LIEBERMANN: *Das muß ich bestreiten. Denn es ist absolut denkbar, daß in einem modernen Opernhaus eine Oper ohne ein Orchester aufgeführt wird. Ein Chor ist sowieso keine Vorschrift, wenn der Autor keinen haben will, läßt man ihn eben weg. Es gibt in unserem Hamburger Haus hingegen eine vierspurige Magnetophonanlage, es gibt bei uns zweiundfünfzig stereophonische Lautsprecher. Wenn man einmal die Guckkastenbühne als feste Gegebenheit akzeptiert, sind das doch schon einige Mittel, heute zwanglos und in Freiheit zu arbeiten. Es gibt ganz wenige Schauspielhäuser in der Welt, vielleicht das Vivian-Beaumont-Theater in New York, die architektonisch diese Voraussetzungen so erfüllen, wie z. B. das Hamburger Opernhaus. In den modernen Musiktheatern stehen dem Komponisten heute sämtliche technischen Mittel zur Verfügung, die benötigt werden. Eigentlich kann Sie nur das architektonische Problem der Guckkastenbühne stören. Alle anderen Mittel stellt Ihnen ein modernes Opernhaus zur Verfügung.*

BOULEZ: Ich glaube es nicht, ich glaube, es ist vielmehr eine Frage der Architektur. Unsere Theaterarchitektur ist eine Ableitung der Ideen des 17. oder 18. Jahrhunderts. Doch mittlerweile hat sich das Theater kolossal geändert. Der Rahmen ist jedoch altmodisch geblieben. Das ist aber keine äußerliche, sondern eine eminent wichtige Frage.

LIEBERMANN: *Ich habe das Gefühl, daß Sie das Pferd am Schwanz aufzäumen. Die Situation ist doch die: nicht, indem man die Architektur der Opernhäuser ändert, löst man das Problem, sondern nur über die Produktion.*
Liefert Ihr die Opern, wir werden den Weg schon finden, sie zu spielen. Ich habe

nichts gegen eine kleine Experimentierbühne. Das ist etwas Wundervolles, weil man Stücke, die für einen ganz kleinen Rahmen gedacht sind, eben dort und nur dort realisieren kann. Aber liefert uns Opern für ein großes Theater, und das Theater wird den Weg finden, sie zu realisieren. Ihr müßt Euch selbst an den Ohren ziehen, nicht uns. Das Ganze ist eine Frage der Produktion und nicht eine Frage der Realisierung. Liefert die Stücke. Daß man heute ein modernes Opernhaus anders planen muß als die Vergangenheit es getan hat, ist ein anderes Thema. Ich kann einfach Ihre Aggressivität gegenüber den Autoren, die versuchen, für eine bestehende architektonische Form eine Partitur zu schreiben, nicht verstehen und akzeptieren.

BOULEZ: Das ist keine Aggressivität, sondern einfach ein Mangel an persönlichem Interesse, weil ich an einer Arbeit in konventionellem Rahmen, an konventioneller Musik überhaupt nicht interessiert bin.

LIEBERMANN: *Durch die ganze deutsche Presse ging vor kurzer Zeit die Nachricht, daß Sie zusammen mit Béjart und Vilar die Pariser Oper übernehmen sollten. Ich habe dieser Nachricht nicht viel Glauben geschenkt. Aber mich würde interessieren, wie Sie denn ein Opernhaus führen?*

BOULEZ: Ich werde kein Opernhaus führen.

LIEBERMANN: *Aber nehmen Sie theoretisch an, Sie wären in der Situation. Sie würden also Verdi ausschließen, würden ein paar Wagner-Opern, ein wenig Mozart spielen und zwei Opern von Berg. Nehmen Sie einmal an — Phantasie haben Sie doch — Sie wären in dieser Situation. Mich interessiert das, vielleicht kann ich etwas lernen.*

BOULEZ: Sie können nichts lernen, weil ich kein Opernhaus führen werde. Deswegen, weil ich kein Interesse habe, mich in dieser Tradition zu engagieren. Ich meine, man kann heute nicht mehr ausschließlich ein Opernhaus leiten. Bis jetzt hat man das musikalische Leben als eine Reihe von Kasten konzipiert. Es gibt da z. B. den sinfonischen Bereich, den Opernbereich und den der Kammermusik. Wir kennen ein bestimmtes Ballettpublikum, eines für die Oper, und es gibt in der Oper wiederum Leute, die nur Wagner hören wollen, es gibt solche, die nur italienische Opern hören wollen usw. Das ist nicht das Publikum, das mich interessiert. Mich interessiert das Publikum, das sich z. B. für den neuen Film begeistert, für ein Konzert mit neuer Musik, eine Ausstellung neuer Malerei, nicht der Spezialist, der kommt, um einen Sopran zu hören! Ich sage nicht, daß ich recht habe, aber meine Meinung ist, daß wir heute ein anderes Publikum brauchen. In der Malerei ist das schon erreicht. Das Interesse an ihr ist heute viel größer als an der Musik. Um konkret zu werden: wenn Sie die Uraufführung einer Oper planen, fände ich es doch interessant, in der gleichen Woche einen neuen Film zu geben, der sich ebenfalls mit Zeitproblemen beschäftigt, dann ein Konzert mit neuer Musik, das sich mit den gleichen Problemen auf dem musikalischen Sektor auseinandersetzt, und ein Schauspiel, das dieselbe Konzeption hat. Für mich ist das die Zukunft. Ich würde gern sehen, daß Sie nicht nur Intendant sind, sondern eine Art Super-Intendant sind.

LIEBERMANN: *Ich hätte nichts gegen diese Konzeption. Ich frage mich nur, was ich in der nächsten Woche mache. Das ist das Problem. Ich habe zehneinhalb*

Monate zu spielen. Ich habe zweifellos die Aufgabe, gewisse Traditionen aufrechtzuerhalten, und diese Tradition pflegen Sie ja selbst, wenn Sie in Bayreuth dirigieren. Infolgedessen habe ich selbstverständlich zu untersuchen, welche Dinge Bestand haben und welche nicht. Die, die die letzten zweihundert Jahre überdauert haben, werden wahrscheinlich uns auch überleben. Und die muß man aufführen. Es wäre schade, wenn sie plötzlich verschwinden würden.

Boulez: Ich weiß nicht, ob es stimmt, aber ich habe von Ihren eigenen Musikern gehört, daß z. B. für ein Ihrer Ansicht nach im Repertoire integriertes Stück wie »Lulu« seit zwei Jahren keine Probe war. Plötzlich wurden ein oder zwei Proben angesetzt, bevor man die Oper wieder aufnahm. Das ist natürlich vollkommen ungenügend, sogar ein gutes Orchester spielt »Lulu« nicht mit zwei Proben.

Liebermann: *Selbstverständlich muß man, um ein schweres modernes Stück anständig wiederaufzunehmen, die notwendigen Proben zur Verfügung stellen. Die Möglichkeit, diese Forderung zu erfüllen, ist selbstverständlich vorhanden. Das ist eine reine Planungsfrage, eine Frage der Organisation, die mit dem Prinzip selbst gar nichts zu tun hat.*

Ich möchte auf das Prinzip zurückkommen, weil mich das Prinzip interessiert. Sie haben mir vorgeworfen, ich lasse in Hamburg meinen Geschmack spielen.

Boulez: Ja, das habe ich, aber es war im besten Sinn gemeint. Sie können sich nicht plötzlich superobjektiv benehmen. Das ist vollkommen unmöglich. Wenn ich Intendant wäre, würde ich auch das Repertoire nach meinem Geschmack aufbauen.

Liebermann: *Ich glaube nicht einmal, daß der Geschmack eine Rolle spielen darf.*

Boulez: Doch, Ihr Geschmack orientiert Ihre Konzeption eines Opernhauses. Sie können nicht eine Konzeption haben, ohne Ihren Geschmack zu verwischen. Das ist eine ästhetische Frage.

Liebermann: *Nein. Ich bin nicht einverstanden. Ich glaube, das liegt umgekehrt. Ich glaube, daß ich als Intendant die Aufgabe habe, der modernen Musik ein Forum zur Verfügung zu stellen, in welchem Stil, in welcher Art auch immer die Partitur gemacht ist. Die Hauptsache ist, es ist ein gutes Stück. Ich glaube nicht, daß ich in ästhetischen Kategorien aussuchen muß. Ich glaube, daß ich die Aufgabe habe, allen Ihren Kollegen eine Chance zu geben, sich auszuprobieren. Vielleicht ist einmal der neue »Wozzeck« dabei. Das wissen wir vorher nie.*

Boulez: Ich glaube, der »Wozzeck« kommt nicht durch Zufall. Wenn ich Intendant wäre, würde ich mich zuerst an der Geschichte orientieren und nicht nur nach dem angeln, was gerade kommt. Ich würde nicht Roulette spielen. Es ist das Recht eines Intendanten, nicht nur großzügig zu sein und ein Forum zu schaffen, wie Sie sagen. Ich glaube, er muß seinen Glauben und seine Ideen einsetzen. Eine Wahrheit findet man nur mit seinem ganzen Willen und nicht nur mit Großzügigkeit. In dem Sinn bin ich nicht tolerant.

Liebermann: *Sie müssen ja nicht tolerant sein, Sie komponieren ja. Ich muß tolerant sein, ich habe heute im Musikleben eine andere Funktion. Aber vergessen wir einen Augenblick die Oper. Versetzen Sie sich in die Situation unseres gemeinsamen Freundes Heinrich Strobel und vergeben Sie Aufträge für Donaueschingen. Wem geben Sie diese Aufträge? Wie können Sie wissen, was bei ihnen herauskommt? Sie können die Aufträge doch nur an Leute vergeben, von denen Sie glau-*

ben, daß sie wahrscheinlich auf Grund dessen, was sie bisher komponiert haben, Ihnen ein erstklassiges Stück liefern, d. h. das Ganze ist immer eine Operation de Chance.

BOULEZ: Natürlich, eine Operation de Chance ist es immer, aber in einer bestimmten Richtung. Strobel hat keinem akademischen jungen Komponisten eine Chance gegeben, sondern immer nur solchen, von denen er geglaubt hat, daß sie an der Spitze einer modernen Bewegung stehen.

LIEBERMANN: *Das ist aber doch genau die Situation jedes Auftraggebers in dem Augenblick, wo er sich für moderne Musik einsetzt.*

BOULEZ: Aber das ist wieder eine Geschmacksfrage. Diaghilew hatte einen Geschmack, und Strobel hat einen Geschmack, und jeder tendierte in eine bestimmte Richtung, und ihr persönlicher Geschmack wurde später zum allgemeinen. Deswegen finde ich, daß ein Impresario immer seinen persönlichen Geschmack demonstrieren muß. Ich weiß, Sie, als Opernhaus-Intendant, haben ein viel konservativeres Publikum und deswegen viel mehr Schwierigkeiten.

LIEBERMANN: *Ich glaube, da irren Sie. Das Publikum ist immer gleich böse, ob nun das Stück ein bißchen mehr avantgardistisch ist oder ein bißchen weniger. Das Publikum, von dem Sie sprechen, will sowieso die »Butterfly«. Und ob das Stück ultramodern, gemäßigt modern oder überhaupt in irgendeiner Weise dissonant ist oder nicht, macht dann keinen Unterschied mehr aus. Es ist doch nicht so, daß dieses vielgeschmähte und dann doch wieder sehr treue und liebe Publikum geschmacklich und ästhetisch differenzieren könnte, wie Sie differenzieren. Es muß erzogen werden, indem man ihm Brücken baut, ihm also nicht nur avantgardistische Probleme vorsetzt, die es überhaupt nicht begreifen kann, wenn man ihm die Zwischenstufen vorenthält. Ich meine, das wesentliche ist, daß man ein solches in der Tradition verwurzeltes Publikum langsam an die Dinge heranführt, indem man es mit der Ultra-Avantgarde genauso konfrontiert wie mit einer gemäßigten Art, zeitgenössisch zu komponieren. Es kommt letzten Endes doch auf die Qualität der Stücke an und nicht auf ihre gegenwärtige Position im Musikleben.*

BOULEZ: Das glaube ich nicht. Die Qualität muß sowieso da sein. Das ist Grundbedingung. Dann aber ist die historische Position sehr wichtig. Früher schätzte man Komponisten wie Hindemith sehr hoch ein, Schönberg und Webern dagegen überhaupt nicht. Ich erinnere mich: in meiner Jugend waren die musikalischen Götter in Frankreich Honegger usw. Heute hat ein bestimmtes Konzertpublikum Schönberg lieber als Honegger. Dabei hatte Honegger seine unbestreitbaren professionellen Qualitäten!

LIEBERMANN: *Sie können aber nie beweisen, welches Stück zukunftsträchtig ist und welches nicht, weil nur die Geschichte das entscheidet. Zur Zeit, wo das Stück entsteht, können Sie diesen historischen Betrachtungspunkt nicht heranziehen.*

BOULEZ: Doch, doch. Wenn Sie lesen, was Adorno 1936 oder 1938 über Schönberg geschrieben hat, können Sie sehen, daß es Leute gibt mit ziemlich gutem Blick für die Gegenwart. Interessant ist, in der Gegenwart in die Zukunft zu sehen. Ich habe z. B. in Holland 1966 »Das Labyrinth« von Peter Schat gesehen. Das war teilweise vollkommen mißlungen. Aber es hat mit interessiert, weil es eine neue Konzeption des Theaters zeigte. Für mich ist die Richtung wichtig und weniger

das Resultat. Gelungen oder mißlungen, das ist natürlich nicht gleichgültig, aber nicht ausschlaggebend. Und ich glaube, die Zukunft liegt in der Richtung, die Kagel, Ligeti, Schat und Haubenstock-Ramati eingeschlagen haben.
LIEBERMANN: *Ja, aber gerade diese neue Konzeption, die ja auch Kagel hat, diese Mischung von Theater und Musik haben Sie ja auch angegriffen.*
BOULEZ: Darüber bin ich traurig. Ich hatte Vorbehalte, weil ich fand, daß in Kagels letzten Stücken die Musik für meinen Geschmack zu dünn war. Doch bestimmt liegt die Zukunft des Musiktheaters in dieser Richtung.
LIEBERMANN: *Ja, und da bin ich mit Ihnen sofort einig. Das ist zweifellos eine Richtung, die zu pflegen ist, und es liegt ja gar nicht an den Opernhäusern, wenn sie nicht gepflegt wird. Sobald die Herren ihre Stücke liefern, werden sie ja auch gespielt. Es sind ja nicht wir schuld daran, wenn sie keine schreiben. Auch sind wir nicht schuld daran, wenn Sie persönlich keine schreiben. Wenn Sie, Herr Boulez, ein Musikstück schreiben, wird sich ein Ort finden, wo man es aufführen kann. Das ist gar keine Frage. Ob das ein Opernhaus ist oder was es dann ist. Vielleicht ist es dann Bayreuth – das würde sich natürlich gut eignen.*
BOULEZ: Ja natürlich, aber dann in der Stadthalle!

Drei Tage später erschien in der »Schwäbischen Zeitung«, Leutkirch, folgende Notiz: »Der Oberbürgermeister von Bayreuth, Hans Walter Wild, hat dem Komponisten und Bayreuther ›Parsifal‹-Dirigenten Pierre Boulez die Bayreuther Stadthalle für eine noch zu schreibende Oper zur Verfügung gestellt . . .«
Gewinner eines Wortgefechts, so heißt es nach einer alten Überlieferung, ist immer, wer zum Schluß die Lacher auf seiner Seite hat.
Pierre Boulez hat seine Oper bis heute nicht geschrieben. Auch hat inzwischen nicht er, sondern Rolf Liebermann die Pariser Oper übernommen. Die beiden Kombattanten treffen einander nun in derselben Stadt. Sie haben ihr Kriegsbeil begraben und sich darauf geeinigt, daß das Stück, das Boulez komponieren wird, in der Pariser Oper zur Uraufführung gelangen soll.
So wäre denn alles umsonst gewesen, wäre nur ein bißchen Zündstoff gelegt worden? Nicht ganz. Unter den zahlreichen Leserbriefen, die nach dem in Nr. 40/1967 abgedruckten »Spiegel«-Gespräch bei der Redaktion eingingen, war auch ein Brief von Mauricio Kagel. Der »Spiegel« veröffentlichte ihn in seiner Nr. 43:

»Pierre Boulez wirft mir ›Mangel an umfassender Theaterkenntnis‹ vor. Auch wäre ›die musikalische Seite‹ meiner (sowie Ligetis) Stücke ›recht dünn‹. Über letzteres könnte man streiten. Nur: In den letzten vier Jahren hat Boulez keine meiner musiktheatralischen Arbeiten (Phonophonie, Pas de cinq, Tremens, Die Himmelsmechanik, Kommentar und Extempore, Variaktionen, Camera obscura) gesehen noch gelesen oder gehört. Auch meine Filme, die ohne meine theatralische Erfahrung nicht denkbar gewesen wären, sind ihm nicht bekannt. Dies sagte er mir selbst mehrmals. Also: (Der) ›Mann fühlt sich geschmeichelt, wenn er Zorn zeigt‹ (Musil, Tagebücher).

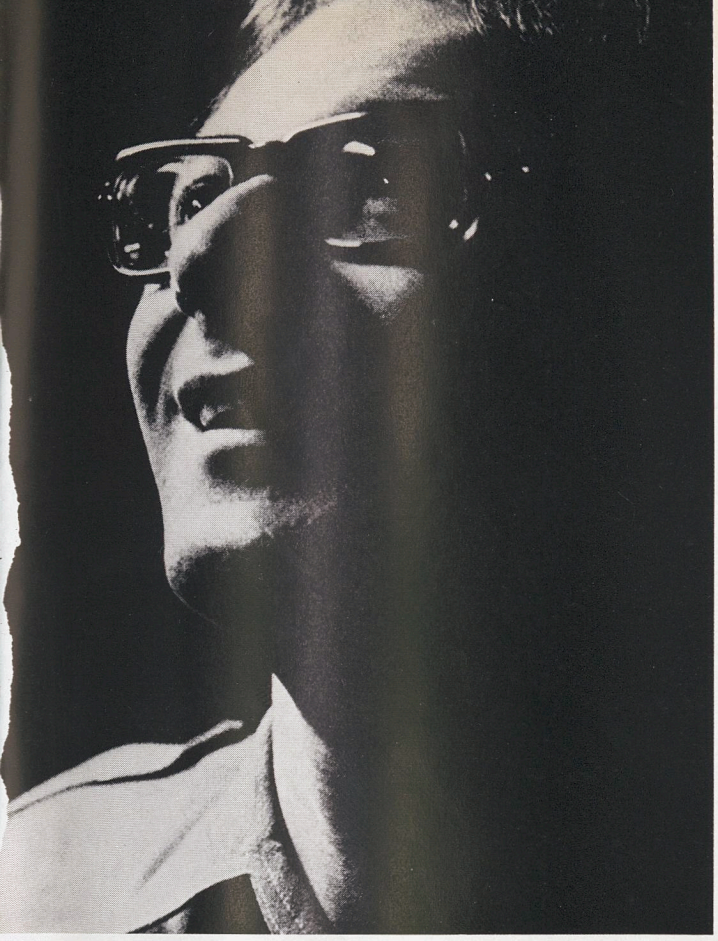
Mauricio Kagel«

Auf Grund dieses Briefes fragte Rolf Liebermann Herrn Kagel, ob er nicht für Hamburg eine Oper schreiben wolle. Es sei eine Bühne da und ein Zuschauerraum, wenn er damit etwas anfangen könne ... Kagel sagte zu. Es wurde keine Oper, sondern eine »szenische Komposition«. Ein Orchester wurde nicht gebraucht, sondern nur einzelne Musiker, die auf fremdartigen, eigens entwickelten Instrumenten etwas vortrugen, Instrumente über die Bühne trugen oder selbst in einem Sessel sitzend, ihr Instrument in der Hand, über die Hinterbühne gefahren wurden. Die Sänger sangen keine Worte, sondern Vokalisen und ähnliches. Die 14 Solisten traten nur als Ensemble auf, dafür hatten 60 Chor-Mitglieder jeweils ihre eigenen Solo-Auftritte. Es gab eine Musik für Lautsprecher und ein Ballett für Nicht-Tänzer. Es wurde ein merkwürdiges, ein ganz und gar absonderliches Werk. Aber es wurde am 25. April 1971 auf der Bühne der Hamburgischen Staatsoper aufgeführt und im ganzen 19mal im Abonnement gespielt.

Mauricio Kagel: »Staatstheater« *Uraufführung: 25. April 1971*

Mauricio Kagel hat an seinem ersten abendfüllenden Bühnenwerk drei Jahre gearbeitet. Er schrieb für 82 Sänger, 7 Darsteller, 5 Schlagzeuger und etwa 10 Instrumentalisten. Die konventionelle Guckkastenbühne hat er akzeptiert. Sein Verhältnis zu ihr ist ähnlich wie das Pendereckis zum herkömmlichen Orchester. Verzichtete Penderecki in seiner Oper bewußt auf elektronische Musik, da sich »aus einem herkömmlichen Sinfonieorchester noch sehr viel mehr herausholen« lasse, »als man gemeinhin glaubt«, so verzichtet Kagel auf die Simultanbühne, denn »in der Guckkastenbühne stecken viel mehr Möglichkeiten, als sie das musikalische Theater bisher verwendet hat«. Die Guckkastenbühne verlange dem Zuschauer eine Konzentration ab, die durch Simultaneität der Schauplätze und Multi-Media-Effekte notwendigerweise erlahmen müßte — »... eine Erlahmung der Aufnahmefähigkeit durch Fülle. Die Guckkastenbühne ist mit einem Fernsehschirm zu vergleichen: Wer würde im Ernst behaupten, daß das Fernsehen schlecht sei, weil es nicht gleichzeitig mehrere Bilder liefert? Man kann Komplexes weniger aus der Akkumulation verschiedener Teile gewinnen als aus einer wohldosierten Artikulation des Materials« (Opernwelt, Jahrbuch 1971).

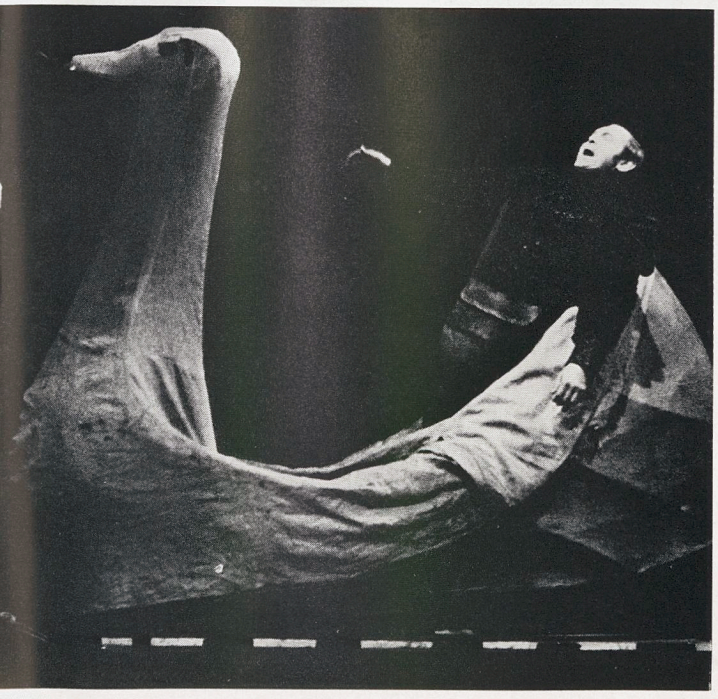
»Wohldosiert« trafen auch die ersten Blätter des Aufführungsmaterials ein. Sie wichen ab von der Norm: Es waren nicht, wie sonst bei Opern üblich, Klavierauszüge, in denen unter den Noten für Singstimmen der für Klavier bearbeitete Orchestersatz steht, so daß ein Korrepetitor den betreffenden Sänger, mit dem er gerade probt, am Klavier begleiten kann. Solche Klavierauszüge gab es nicht. Dafür kamen einzelne Blätter, in der Regel zwei, höchstens drei für jeden Sänger. Sie enthielten sehr klein geschriebene Noten auf nur einem System und darunter Silben oder einzelne Buchstaben. Die Blätter für die Chorsänger sahen etwas bunter aus: Lustig hin- und herschwankende Linien, die offenbar die Notenköpfe miteinander verbanden, belebten das Bild ebenso wie etwa grafische Kurven, in den kleinsten Amplituden oszillierend, unter denen dann Silben wie »Vö Rö — Tö Pö Tö« oder »Vö Vö« zu lesen waren. Es ist nur zu verständlich, daß nach Eintreffen

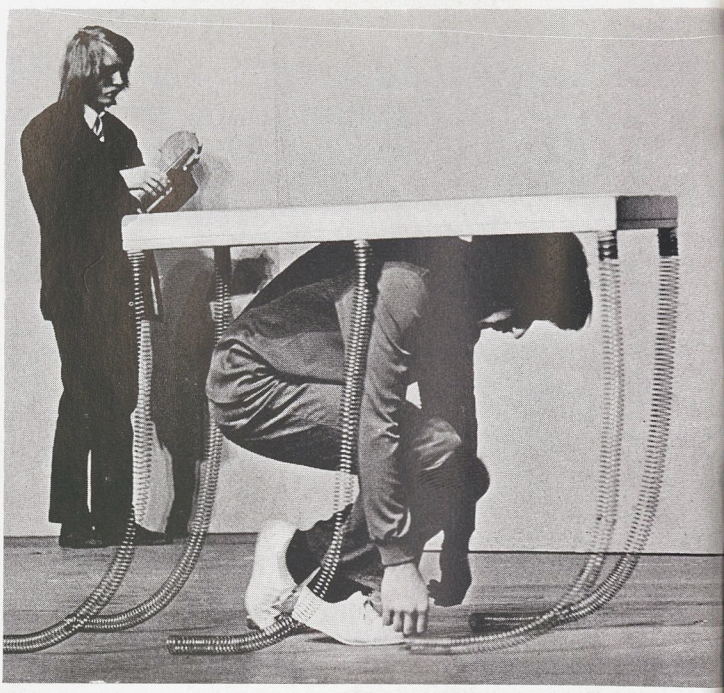


Mauricio Kagel

Mauricio Kagel: »Staatstheater«
Kagel · Burghardt · Fellmer

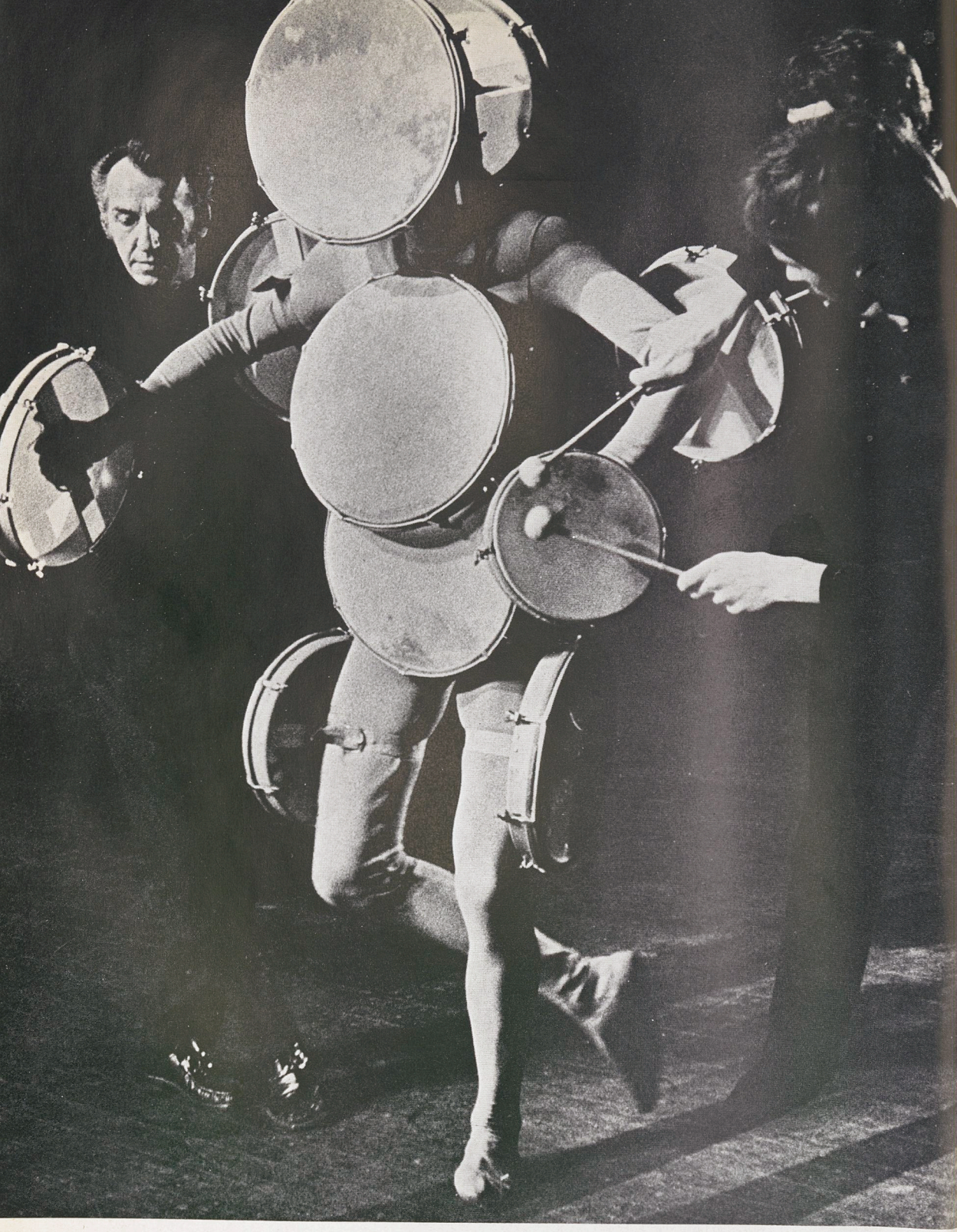
Unten: »Der Nächste« aus dem Teil
»Saison« – »Freifahrt«





Oben: »Blenden« – Oben rechts: »Hallraum« aus dem Teil »Repertoire«
Rechts: »Umweltschmutz« aus dem Teil »Saison« und »Concorde« aus dem Teil »Spielplan«

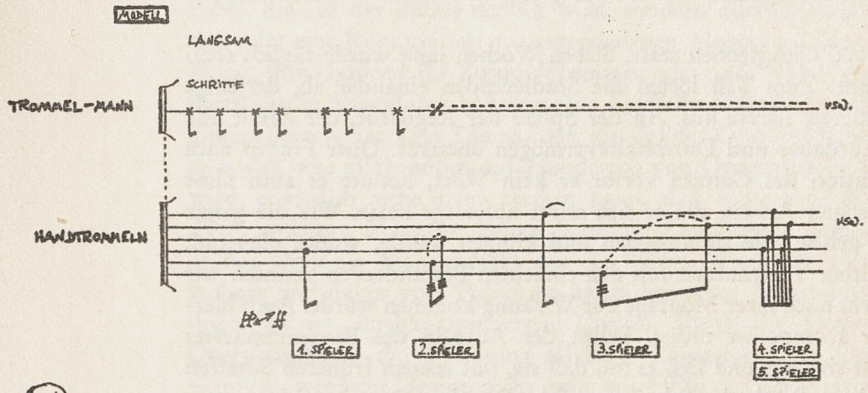
Aus dem Teil »Ensemble«

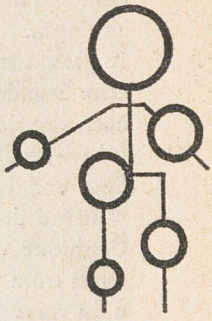


»Jungfräulichkeit« aus dem Teil »Spielplan«

der ersten Blätter dieses Studiermaterials eine Palastrevolution auf dem Intendanten-Trakt der Staatsoper ausbrach. Der Studienleiter, der die Solo-Proben für Solisten und Korrepetitoren einzuteilen hat, und der Chordirektor waren die ersten. Dann kamen die Solisten. Der Chor schickte seinen Vorstand. Und es trat in der 14jährigen Amtszeit dieses Intendanten der höchst seltene Fall ein: Der Intendant war perplex. Er hatte selbst in seinem Leben viele klare und auch kleine Noten geschrieben, hatte die Grafik einer Penderecki-Partitur zu dechiffrieren, ihre aleatorischen (vom Zufall abhängigen) Abschnitte zu lesen verstanden. Aber interpretieren, wie aus 120 solcher Blätter jemals ein Chor von 60 Sängern werden sollte, das konnte er nicht. Nach einem Telefonat mit dem Komponisten stellte sich heraus, daß diese Sänger nicht im Chor, sondern alle einzeln, solistisch, singen sollten. Bei dieser Eröffnung brach der bewährte, zuverlässige Chordirektor Helmut Fellmer zusammen. Wer in aller Welt sollte 60 Sänger in Einzelstunden einstudieren? Und das neben dem Repertoire an Chorstücken, die auf dem Spielplan standen, und die immer wieder »unter Feuer gehalten«, d. h. kurz vor der Aufführung repetiert werden mußten? Nun, der Intendant, der sich längst in der Rolle eines Zauberlehrlings sah, hatte bereits Geschmack an seiner kuriosen Rolle gefunden und sorgte für Auswege.

Mittlerweile trafen neue Blätter ein. Auf ihnen waren meist nur ganz wenige Noten, oben, in der Mitte des Blattes, zu sehen. Darunter stand in kleiner, klarer





JUNGFRÄULICHKEIT:

1. Der Trommel-Mann geht mit unsicheren, kurzen Schritten – wie ein Blinder – quer über die Bühne. Die Arme hängen – leicht abgespreizt – herab. Trotz der an ihm ausgeführten Aktionen der Trommler setzt er seinen Weg unbeirrt fort.

2. Die Trommler (Schlagzeugspieler) führen ihre perkussiven Aktionen am Trommel-Mann aus.* Sie verwenden Stöcke, Schlegel, Jazzbesen, Gummischlauder, Trommelstöcke, usw.

1 AUSFÜHRENDER

ferner

CIRKA 5 SPIELER

* Sie befinden sich eventuell schon vor der Aktion auf der Bühne, oder kommen noch dem Auftritt des Trommel-Mannes dazu.

Schrift, was der »Ausführende« zu tun habe, ob er von rechts nach links oder in umgekehrter Richtung gehen solle. Links daneben veranschaulichte eine hübsche Zeichnung den Aktionsvorgang, und oben rechts erklärte eine schematische Darstellung das zu bedienende Instrument. Es war alles fein gezeichnet und sah recht ansprechend, manchmal auch putzig aus. Unser Erstaunen wuchs allerdings bei dem, was wir, mit dem Kopf immer von rechts oben nach links unten schwenkend, alles entdeckten. Da gab es Zimbeln, Rohrrasseln, Metallstäbe, Fahrradhupen, Messingplättchen, Trommelschlägel, Tamburins und noch sonst allerlei. Lassen sich mit jenen Gegenständen immerhin nach unserer Erfahrung musikartige Geräusche ausführen, so wußten wir mit Gegenständen nachfolgender Art wirklich nichts anzufangen: Bücher, Fahrradschlauch, Handschuhe, Hausschuhe, »Holzbein«, Fußmatte, Atemfilter, Papierzungen, Lappen, Nachttopf, Tennisbälle, Schallplatte, Teppichklopfer ...

Alle diese Requisiten und noch viele weitere dazu gehörten zur Ausführung des ersten Werkteils, dem Kagel die Bezeichnung »Repertoire« gegeben hatte. Die fünf Ausführenden, die mit diesen Instrumenten oder Requisiten umzugehen hatten, studierte der Komponist, der auch sein eigener Regisseur war, dann selber ein. Auch mit den 60 Damen und Herren des Chores studierte er szenisch einzeln wie auch mit den meisten anderen Mitwirkenden. Am wenigsten Zeit benötigte er für die Solisten. Denn diese brauchten nicht zu agieren. In der Aufführung hatten sie, ohne sich nennenswert bewegen zu müssen, auf goldenen Stühlen zu sitzen und nur zu singen.

Insgesamt fanden 1100 Chorproben statt. Sieben Wochen lang wurde täglich sechzehn Stunden geprobt. Zum Teil lösten die Studierenden einander ab, derjenige aber, der sie einstudierte, harrte aus. An der Spitze der Regisseur, der damit alle Mitwirkenden an Ausdauer und Durchhaltevermögen übertraf. Über Fragen nach Sinn und Interpretation des Ganzen verlor er kein Wort, konnte es auch nicht während der Fron seiner Arbeit, die er sich selbst auferlegt hatte. Wie die ganze Geschichte vor sich gehen, wie sie aussehen und klingen würde, wußte niemand. Denn trotz allmählicher Vertrautheit mit den einzelnen Bestandteilen konnten wir nicht voraussehen, was nach ihrer Montage zur Wirkung kommen würde. Auch hierüber verlautete der Komponist nichts. Selbst der Autorin des Programmheftes gegenüber schwieg er sich aus und ließ es zu, daß sie, mit seinem früheren Schaffen glänzend vertraut, dieses Stück als »fulminante Parodie« einer Oper bezeichnete.

Was dann endlich zutage kam, war alles andere als eine Parodie. Wohl gab es parodistische Elemente, aber sie hatten keine dramaturgische Funktion, wie überhaupt die Dramaturgie dieses Werkes, das Kagel, zweifach akzentuierbar, »Staatstheater« nannte, überwiegend eine pointillistische war, die sich also auf einzelne »Punkte«, Abläufe der collagierten Mini-Aktionen, richtete.

Es muß hier eingeschaltet werden, was Mauricio Kagel unter »instrumentalem Theater« versteht. Unter diesem Begriff hat er seine früheren, kürzeren Stücke zusammengefaßt. Marianne Kesting schrieb hierüber im Programmheft zur Uraufführung:

»Mauricio Kagels ›instrumentales Theater‹ ist nicht zu verwechseln mit der üblichen Oper. Während dort eine theatralische Handlung durch Musik illustriert

wird, veranschaulicht hier die Theateraktion den Vorgang der Musik. Dabei wird wichtig, was sonst an der Musik Nebensache ist, nämlich die Gestikulation der Sänger und der Instrumentalisten, die Formen ihrer Instrumente, die Blicke, die Gänge. Wenn etwa eine Geige der Oboe das Thema überläßt, so wird im ›instrumentalen Theater‹ der Geiger zum Oboisten hinüberwandern und ihm das Thema auch gestisch ›anreichen‹. In ›Match‹ läßt Kagel zwei Cellisten miteinander wetteifern (concertare = kämpfen!) in einem regulären gestischen Duell, worin jeder um die Aufmerksamkeit des Publikums und um Triumph über den anderen ringt, ein Vorgang voller komischer Zwischenfälle, denn beide Instrumentalvirtuosen haben noch mit einem Schlagzeuger als Schiedsrichter zu tun, der dauernd falsche Einsätze gibt und wiederum gegen die Instrumentalisten kämpft.
Kagel erweitert den Begriff des Komponierens auf alle Bühnenmittel. In den ›Variaktionen für Sänger und Schauspieler‹ komponierte er mit Choreographie, Blicken, Gesten; er schrieb ein ganzes Stück nur über die Gänge auf der Bühne und ihre Geräusche (›Pas de cinq‹); er komponierte mit der Bühnenbeleuchtung in ›Camera obscura‹, einem ›chromatischen Spiel für Lichtquellen‹, oder mit Bühnenbildern in der ›Himmelsmechanik‹, einem der bezauberndsten Stücke des modernen Theaters. In dem Film ›Solo‹ komponierte er mit Räumen und Kamerapositionen. Kurzum, in all diesen Stücken werden Theatermittel und Bühnenelemente komponiert, als wären sie Musik. Der Kompositionsbegriff wird zum Ersatz für eine kontinuierliche Theaterhandlung. Wie bei Samuel Beckett gibt es bei Kagel keine Fabel, die auf der Bühne erzählt wird, sondern allenfalls eine geschlossene Situation oder eine Komposition aus verschiedenen Aktionen. Thema aber ist immer die Musik, ihre Usancen, ihr Zustandekommen oder auch Nicht-Zustandekommen. Ihre theatralische Ausstellung bedeutet eine Art Selbstreflexion des Mediums.
›Staatstheater‹ hat zum Thema, daß die übliche Oper ›nicht mehr geht‹, daß man so etwas, was allabendlich auf Hunderten von Opernbühnen bewußtlos zelebriert wird, eigentlich nicht mehr machen kann, daß es in jeder Beziehung der raison d'être entbehrt. Eben dies bringt Mauricio Kagel unter Aufgebot aller Mittel der großen Oper als ›Staatstheater‹ auf die Bühne. Wir haben nun nicht mehr die gewohnte und daher vom Publikum kaum bemerkte Abstrusität der Oper, sondern ihren präzise durchkomponierten Unsinn. Durch die Demontage der üblichen Opernhandlung, die Auflösung all ihrer Elemente in zweckentfremdete Einzelaktionen, wird der Unsinn nicht mehr mit Hilfe der Scheinrationalität eines Handlungskontinuums verkleistert, sondern springt bar und drastisch auf der Bühne herum. Damit scheint Kagel an Überlegungen anzuschließen, die Bertolt Brecht 1929 in den Anmerkungen zu seiner Oper ›Mahagonny‹ formulierte: ›Die Oper ›Mahagonny‹ wird dem Unvernünftigen der Kunstgattung Oper bewußt gerecht. Ein sterbender Mann ist real. Wenn er zugleich singt, ist die Sphäre der Unvernunft erreicht. Also sollte etwas Unvernünftiges, Unwirkliches und Unernstes, an die rechte Stelle gesetzt, sich selbst aufheben in doppelter Bedeutung.‹
Mauricio Kagel untersucht im Sinne solcher Überlegung die große Oper selbst, indem er alle Bühnenmittel wie Beleuchtung, Kostüm, Requisit, auch Chor, Ensemble, Solisten, Ballett verselbständigt, aus ihrem Handlungszusammenhang reißt und in einer Inszenierungspartitur zu einem neuen Totaltheater komponiert.«

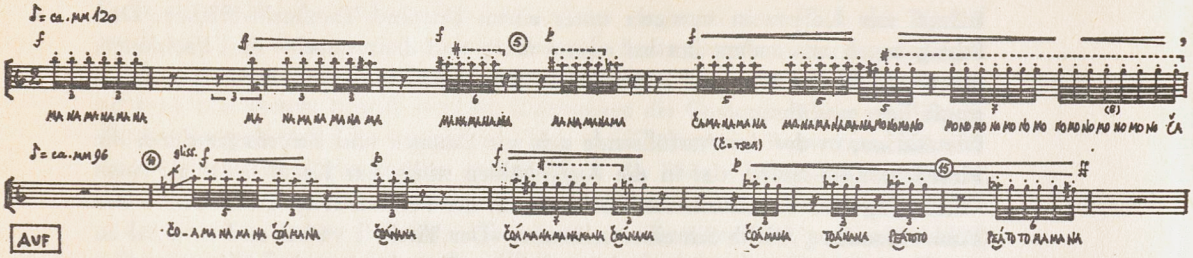
Es ist unmöglich, den vollständigen Ablauf der insgesamt neun Teile des Werkes wiederzugeben. Es seien daher einige Beispiele herausgegriffen, die das Anliegen des Komponisten besonders deutlich veranschaulichen. Der erste Teil heißt »Repertoire«. Unter diesem Begriff wird im allgemeinen die Gesamtheit aller von einem Theater gespielten Stücke verstanden. Hat ein Theater ein Repertoire, kann es daraus jeden Tag etwas anderes spielen. Auch die Sänger haben ihr Repertoire: den Vorrat an studierten und schon gesungenen Partien, in denen sie ad hoc eingesetzt werden können. Bei einem Chorsänger an einem großen Opernhaus sind es mindestens 25 Partien, die er »drauf haben« muß, denn die allermeisten Opern sind auch für Chor komponiert. Auch die Instrumentalisten haben ihr Repertoire. Das Publikum eines »Repertoire-Theaters«, dessen Spielplan – im Gegensatz zum En-suite-Theater – täglich wechselt, ist an die wiederholten Aufführungen eines und desselben Stückes gewöhnt. Es erfreut sich des bekannten und beliebten Werkes, vielleicht auch der wechselnden Besetzung der einen oder anderen Partie oder, bei einer Neuinszenierung, des neuen Regiekonzepts und des neuen Bühnenbildes. Da in der Regel Regisseur und Bühnenbildner die H a n d l u n g des Stückes inszenieren, wird der Rahmen des Gewohnten gepflegt. Ihn nun will Kagel sprengen. Er will ein neues Hören und Sehen aktivieren und muß dafür notwendigerweise das alte abbauen. Darum verzichtet er zunächst einmal auf eine zusammenhängende Handlung. Sodann: alles, was klingt, kommt nicht mehr aus bekannten Instrumenten. Ein leerer Gitarren-Koffer, der über die Bühne getragen wird, zeigt dies an. Oder ein Klavier, das, eingeschrumpft, auf dem Rücken eines Darstellers vorübergetragen und demonstrativ zugeklappt wird. Auch eine spanische Gitarre ist zu sehen, an der jedoch eine Sprungfeder befestigt ist, die, in Bewegung versetzt, wichtiger wird als die Gitarre selbst. Während die bekannten Musikinstrumente verstummen, übernehmen andere Instrumente, eben jene bereits aufgezählten Requisiten, deren Funktion und führen Klänge und Geräusche vor, die in der Musik bisher nicht oder kaum genutzt wurden: »Es ist eine Konzentrationsetüde für den Besucher, der die Üppigkeit und vordergründige Einseitigkeit der Opernausstattung gewohnt ist und nun umschalten muß auf einfache szenische Abläufe und musikalische Elementarteilchen«, schreibt H. J. Herbort in der »Zeit« (30. 4. 1971). Aber alle diese Dinge werden nicht nur gezeigt, sondern sie dienen jeweils auch einer kleinen Aktion. Durch diesen theatralischen Vorgang wird eine neue, oft hintergründige Dimension erreicht, auf die Herbort in seiner Rezension hinweist: »Das Sirren der kreisenden Spiralfeder, das Klingeln eines Weckers, das Pfeifen von durch die Luft geschlagenen Gummiknüppeln, das Knistern einer Cellophanmaske: eine Fülle von, isoliert betrachtet, interessanten Klängen, und Kagels Phantasie ist da unerschöpflich. Aber die Spiralfeder erwürgt den Akteur, das Klingeln wird von einer anonym von außen eingreifenden Hand ausgelöst, die Cellophanmaske knistert, weil jemand ihr mit zwei Fingern in die Augen sticht. Indem die Szenen ihres Ambientes, worin sie uns für gewöhnlich begegnen, beraubt und in andere Zusammenhänge gestellt werden, offenbaren sie uns, sozusagen nackt, plötzlich ihren bis dahin verschleierten wahren, meist aggressiven Charakter. Kagels ›Staatstheater‹ ist über das rein musikalische und szenische Abenteuer hinaus ein moralisches Exerzitium. Eine der eindringlichsten Szenen: Ein Mann geht über die

Bühne, sein Körper ist versteckt unter einem Dutzend Tamburin-Flächen. Drei Schlagzeuger umwandern ihn bei seinem Gang und ›betrommeln‹ ihn; Pressionen, denen Musik, Musiker und Zuhörer sich gegenseitig aussetzen, kann man kaum sinnfälliger vorführen.«

Die Aktion, in der der Ausführende sich mit Daumen und Zeigefinger durch die Plastikmaske hindurch tief in die Augenhöhlen sticht, hat Kagel selbst als einen »Tiefschlag« für den Zuschauer bezeichnet. In der Partitur trägt diese Aktion den Titel »Blenden«. Ulrich Schreiber erläutert: »Der Titel ist verbal und nominal zu verstehen, dazu im transitiven und intransitiven Sinn des deutschen Zeitworts. Dadurch ergibt sich, in Zusammenhang mit dem Geräusch, eine ›theatralische‹ Mehrdeutigkeit« (Begleitheft zu den Schallplatten der Deutschen Grammophon, Nummer 2707 060). Und der Komponist: »Staatstheater basiert auf der Zerstörung von Illusionen, dafür muß man aber Illusionen aufbauen. Diese Illusionen habe ich versucht so zauberhaft wie nur irgend möglich zu machen, damit die Zerstörung auch wirkt. Ich möchte kein illusionistisches Theater machen, sondern diese irisierende Konstellation zwischen Schön und Häßlich« (Diskussion am 28. 5. 1971). Das Beispiel »Blenden« zeigt: Der Zuschauer kennt den Titel nicht, denn dieser steht nur in der Partitur. Der Zuschauer muß den Vorgang selbst entschlüsseln. Das kann er nur bei größter Wachsamkeit. Ihm wird vielleicht das Wort »blenden« einfallen, und er wird, wenn er theatergewohnt ist, dabei an die Blendung Glosters denken. Oder er wird blitzartig die Mehrdeutigkeit dieses Wortes erfassen: jemanden blenden oder blenden »mit« etwas zum Zwecke der Täuschung. Selbst wenn er dies nicht in Gedanken, also durch Sprache, erfaßt, wird ihm die Sprache des theatralischen Vorgangs die fehlende Wortsprache ersetzen, denn er sieht, was gemeint ist, und hört noch etwas dazu. Um einer solchen Konzentration willen dosiert Kagel so »wohlüberlegt« und wählt sein Material bedachtsam aus. Auch überläßt er die einzelnen Aktionen einem ruhigen Fluß, dem man mühelos folgen kann, ohne überanstrengt zu werden.

Immer geht es Kagel um die Wirkung an sich und nicht darum, welche Reaktionen sie auslöst. Lachen, selbst bei erschütternden Eindrücken, läßt er zu. »Ich lache auch bei Chaplin. Diese Emotion, die in Gelächter ausbricht, ist oft ein Spiel mit der Trauer . . .«. »Repertoire« ist ein instrumentales Kompendium aus der Schule für Sehen und Hören. Kagel wirkt als Pädagoge. Wo er darüber hinaus Seiten menschlichen Verhaltens aufdeckt, wirkt er als Moralist. Aber er ist Komponist. Und seiner großen Analyse alles dessen, was ein Staatstheater ist, liegt ein logischer Plan, eine genau überlegte Abfolge zugrunde. Das »szenische Konzertstück« »Repertoire«, in dem Geräusche und Klänge von Requisiten zu vernehmen waren, klingt aus im Summen der fünf beteiligten Darsteller und leitet über in den vokalen Teil.

Das erste der Vokalstücke hat Kagel »Ensemble«, Musik für 16 Stimmen, genannt. Im allgemeinen wird in der Oper mit »Ensemble« eine Nummer bezeichnet, in der mehrere Solisten gleichzeitig singen, also etwa ein Duett, Terzett, Quintett. Dies ist das Spezifikum der Gattung Oper, das Eigentliche, was sie von allen anderen Bühnengattungen unterscheidet. Im Drama kann nur einer zur Zeit sprechen, sonst versteht man nichts. In der Oper ist ein Ensemble nur zu verstehen,

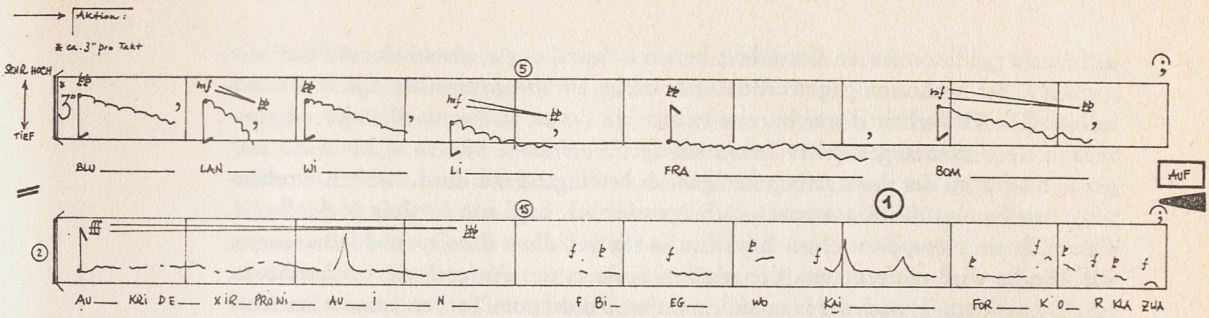


Solo: Sopran 1

wenn alle Solisten zu gleicher Zeit, also im »akkordischen« Satz den selben Text singen. Singen sie eine Fuge, versteht man nur einmal den einen, dann wieder den anderen, nie alle zugleich. Singen sie aber im »akkordischen« Satz zur selben Zeit verschiedene Worte, versteht man auch diese nicht mehr. Dann freut man sich an der reinen Musik dieser Nummer. Den Text hat man vielleicht zu Hause gelesen oder man weiß ohnehin, was passiert.

Hier nun setzt Kagel in seinem »Ensemble« an. Er läßt die Solisten von vornherein keinen Text singen, sondern irgendwelche sinnlosen Phoneme, die oft in witziger Weise die typischen Stimmfächer der Opernliteratur charakterisieren: der Koloratursopran (Königin der Nacht) hat u. a. »Mia Mia Mia Trü Mia ... Diù Diù« zu singen, die Soubrette »Ta Ka Pu« oder, leise flötend: »Hü — Hei Hei«; der schwere Sopran (Aida) etwa »Drü Tiá Biá« und, auf lang auszuhaltenden Tönen »L — O — S — Tö.« Hier tritt ein parodistisches Moment zutage, wenn gerade auf lang auszuhaltenden Tönen ein Konsonant, also ein »Mitlaut«, zu singen ist. Ähnliches obliegt dem Heldentenor (Siegfried), der, gewohnt, aus voller Kraft und offener Kehle zu singen, mit den Mitlauten »N — V — R — S — L« den Atem über genau so lange Passagen wie bei seinen gewohnten Wagner-Partien führen muß. Parodistisch klingt auch das Vokabular der Jugendlich-Dramatischen (Elsa): »Zaza Pum Zaza«.

In solcher Weise werden die Vertreter ihres Stimmfaches — in Hamburg waren es insgesamt vierzehn — vorgestellt. Bewegen durften sie sich nicht. Auf jede der typischen Operngesten wurde verzichtet. Die Sänger saßen, in schönste Kleider aus dem Opernfundus gewandet, auf ihren goldenen Stühlen und konzentrierten sich auf das, was — in der Oper — den Zuhörern »Ohrenschmaus« bereitet. Für die Ordnung dieses Ohrenschmauses sorgte der Komponist. Skurril gekleidet, auf alt geschminkt und in gebeugter Haltung trat er auf — eine hoffmanneske Figur — und nahm mit dem Rücken zum Publikum Platz. Dann dirigierte er und rief das, was die Sänger und Sängerinnen gerade singen sollten, durch seine Zeichengebung ab. Die Kombination der gleichzeitig klingenden Stimmen war jeden Abend anders. Sie richtete sich zum Teil nach der Reaktion des Publikums. »Als wir ›Ensemble‹ probten, habe ich den Sängern gesagt, daß wir auf Proteste nur mit musikalischen ›Maßnahmen‹ reagieren dürften, daß wir der Publikumswut nur mit Intelligenz begegnen könnten. Und je nach Stimmung im Saal wurde mit einer anderen Zusammensetzung der Solostimmen geantwortet. Je heftiger die Publikums-



Chor: Alt 2 (Solo)

reaktionen wurden, desto lyrischer wurde der Ablauf auf der Bühne. So gelang es, die Wut zu steuern und sie in ruhigere Bahnen zu lenken« (»Opernwelt«, Jahrbuch 1971). Ivan Nagel über die ersten Buhrufe aus dem Publikum: »Kagel macht auf noch etwas aufmerksam: das Publikum rebelliert nie an einem normalen Opernabend, sobald es den Sinn des Gesungenen nicht versteht. Aber es rebelliert an diesem unnormalen Opernabend, sobald es den Unsinn des Gesungenen versteht« (»Opernwelt« 7/1971).

Allen Publikumsreaktionen zum Trotz geschah etwas Erstaunliches: Es entstand plötzlich bezaubernder Wohlklang. Es war die Schönheit reiner Vokalmusik, die stärker war als vordergründige Fragen nach Sinn oder Unsinn. Das Gebotene wurde »kulinarisch«.

Während der letzten Minuten von »Ensemble« wurde das Teilstück »Einspielungen« eingeblendet. Es ist eine »Musik für Lautsprecher« mit Tonaufnahmen von Chor und Orchester. In der Partitur ist eine von zwölf Seiten jeweils einem der zwölf Tonintervalle gewidmet (Prim, kleine Sekunde, große Sekunde . . .). Die Tonlage ist nicht vorgeschrieben. Notiert ist dagegen die metrische und die rhythmische Organisation der Intervall-Verläufe. Die Tonbandaufnahmen kehren an den verschiedensten Stellen aller Teilstücke wieder, sind also eine Art »Begleitung«. Mit allem Zufälligen ihrer Anordnung und Zuweisung erinnert diese systematische Anwendung der Intervalle zur grundierenden Begleitung doch auch an sehr alte Musizierpraktiken, wie wir sie im Bordun bei den mitsummenden Saiten verschiedener Instrumente kennen.

Szenisch schließt sich an »Ensemble« ein Sing-Spiel in 65 Bildern an, das »Saison« betitelt ist. Es hat im wesentlichen das Musikstück »Debüt« für 60 Stimmen zur Grundlage, eben jenes für Chormitglieder bestimmte Stück, von dem schon die Rede war. Was die Chormitglieder samt Requisiten auszuführen hatten, ist nun in der Tat zum größten Teil Parodie auf die längst belachten Opernattribute: Jung-Siegfried schlägt auf einen Schaumgummi-Amboß, Lohengrins Schwan (heruntergekommen zum »Enten-Look«) rollt heran, ein Krokodil tritt auf als Variante zu Siegfrieds Drachen, Ritterrüstungen senken sich vom Schnürboden herab, ein eingebildeter Kranker steht auf und ist gesund, aus einem Leichenwagen schaut plötzlich der Tote, um mit den Trauernden zornig zu streiten, ein Landsknecht flirtet mit einer Dame in einer Schaumbad-Wanne, eine Kammerzofe tritt vorn an die Rampe und singt Vokalisen in unglaublichsten »Lucia«-Höhen, drei Damen fahren

auf einem goldbronzierten Lotterbett herein – kurz, es ist, als sei das Arsenal der großen Oper wahnsinnig geworden und treibe ein phantastisches Spiel mit sich selbst. »Die Heiterkeit dieser kurzen Szenen, in denen immer wieder die vergammelten Requisiten abgetakelter Inszenierungen eine Rolle spielen – Mauricio Kagel und seine an der Ausstattung maßgeblich beteiligte Frau durchwühlten wochenlang den Fundus der Staatsoper – schlägt ziemlich bald um in tiefe Melancholie. Hier läßt ein Komponist einen Blick tun in die Hohlheit des Opern-Mechanismus, die Tünche wird entfernt von der schönen Kulisse, das Aufgesetzte wird sichtbar, eine Demaskierung, nach der niemandem mehr so recht zum Tanzen zumute ist. Aber Kagel zerstört die Reste nicht. Mit den bloßgelegten Bruchstücken aktiviert er den Spieltrieb der früher zur Staffage im Kollektiv verurteilten Choristen. Während in ›Ensemble‹ den Stars die Szene fehlte und das Musikalische auf den molekularen Zustand reduziert wurde, können sich in ›Debüt‹ die bislang Unterprivilegierten emanzipieren. Die Schwierigkeiten und Hemmungen, die dabei zu überwinden waren, geben weit besser Aufschluß über die derzeitige Situation eines Choristen als wortreiche Forderungen der Musikergewerkschaft – und die exzellenten Leistungen der sechzig Hamburger Chor-Sänger machen deutlich, welche Entwicklung während des Arbeitsprozesses in der Einstellung dieser Musiker vor sich gegangen ist« (J. H. Herbort, »Die Zeit«).

Es bleibt noch von einigen Aktionsstücken zu berichten. In »Spielplan« kommt die Instrumentalmusik in Aktion, d. h. die Klänge und Geräusche einzelner Instrumente werden in kleinen Handlungen vorgeführt. Es sind meist unbekannte Instrumente, und das Publikum ist mit der gleichen Aufmerksamkeit bei der Sache wie diejenigen, die diese Instrumente bedienen: Beide erwarten mit derselben Spannung die unbekannten Klänge. »Ich habe zunächst auf der Basis einer Collage operiert, weil ich es unmoralisch fand, Geld in Kulissen zu geben«, meint Kagel. »Ich sagte: wenn schon Geld ausgeben, dann Instrumente bauen, die wir nicht kennen, damit wir neue Klänge hören . . .« So ist »Spielplan« wiederum eine Art Hörschule, aber teilweise wieder mit hintergründigem Sinn. Hier erleben wir den schon beschriebenen Trommelmann (die Szene trägt in der Partitur die Überschrift »Jungfräulichkeit«), hier verfolgen wir, wie aus 13 einzeln regelbaren Hähnen einer Wassertrommel Wasser tropft. Die Tropfgeschwindigkeit kann von »ganz langsam« bis zum fließenden Strahl variiert werden: wir hören eine »Nachtmusik« (Überschrift: »Nachts«). [Kagel hat all diese Instrumente nach den Aufführungen von »Staatstheater« erworben und ließ sie in der Bochumer Galerie Baecker und im Kölnischen Kunstverein ausstellen.]

»Freifahrt« heißt eine »gleitende Kammermusik«: die einzelnen Instrumentalisten gleiten spielend über den Bühnenhintergrund, während vorn das Stück »Kontre-Danse«, ein »Ballett für Nicht-Tänzer«, vorgeführt wird. Dann vereinen sich alle Mitwirkenden auf der Bühne zum großen Finale »Parkett«. Der Titel deutet darauf, daß alles »Volk« diesseits und jenseits der Rampe gemeint ist. Das auf der Bühne findet sich zusammen zu sportlichen Massenbewegungen unter Anleitung einer Gymnastin. Einlullend hierzu intonieren Chor und Solisten immer wieder das gleiche Intervall. Peter Dannenberg schreibt in der »Welt« (27. 4. 1971): »Die Bühnenwelt, die Kagel auseinandergenommen hatte, um sie uns in vielen Teilen

vorzuführen, bindet sich wieder zu einer abschließenden Koda, wie sie monumentaler auch in einer großen Oper nicht sein kann. Freilich: dies ist ein Abgesang auf die Oper, nicht schmetternd und naßforsch, sondern melancholisch eher, auf der Suche nach einer verlorenen Zeit, die nicht mehr zurückzuholen ist.« Vom selben Autor sei auch das Schlußwort zitiert: »Es wird, Gott sei Dank, auch nach Kagels erstem Stück der großen Form, der monumentalen Mittel, weiter Oper geben — so wie es auch noch Dirigenten, Sänger und Beethoven gibt. Vielleicht aber werden die Zuschauer nach diesem ›Staatstheater‹, von dem wir mit Sicherheit nur wissen, daß es kein Stadttheater ist, mit geschärfteren Sinnen Oper hören, über dem betörenden C des Tenors nicht die Fragwürdigkeiten vergessen, denen das Genre immer wieder ausgesetzt ist. Dafür ist Kagel zu danken, der seine minuziös gearbeitete Partitur ebenso minuziös auf der Bühne der Staatsoper ausgearbeitet hat, und dafür ist in gleichem Maße auch Rolf Liebermann zu danken, der (im großen Haus, nicht in einem Studio!) nun die Skala seiner Auftragsproduktionen bis in die avancierteste Position vorgeschoben hat. Einiger Mut gehört schon dazu.«

»Staatstheater« wurde in Hamburg 19mal gegeben und am 8. 3. 1973 als Gastspiel an der Bayerischen Staatsoper in München gezeigt. Es gab Buhs, Pfiffe, Bravos. Die Zeitschrift »Opernwelt« wählte die Hamburger Premiere zur »Aufführung des Jahres 1971« und widmete ihr in ihrem Jahresband eine Reihe ausgezeichneter Beiträge. Die »Münchener Abendzeitung« dekorierte die Münchener Aufführung innerhalb ihrer Rubrik »Sterne der Woche« mit zwei Sternen.

Diskussion über »Staatstheater«

am 28. Mai 1971 im Amerika-Haus, nach der 6. Aufführung.
Teilnehmer: Mauricio Kagel, Rolf Liebermann
Diskussionsleiter: Dr. Erich Naused

NAUSED: Es gibt nach wie vor — ich erinnere an Kelemen, mit Einschränkung auch an Krenek — Komponisten, die es sich zum Ziel gesetzt haben, doch so etwas wie die Form der großen Oper zu erreichen und beim Publikum so etwas wie den kulinarischen Genuß eines Opernabends. Und es gibt andere Komponisten, und dazu gehört Mauricio Kagel, die es darauf abgesehen haben, so etwas wie einen dialektischen Prozeß auszulösen. War es Ihre Absicht, Herr Kagel, trotzdem die Form eines großen Opernabends, mit welchen Mitteln auch immer, zu erreichen?

KAGEL: Ich habe absichtlich den Begriff »Oper« vermieden. Denn er wäre ein Verrat an dem, was ich mir vorgenommen habe. Ich habe einen Begriff gewählt, den es nicht gibt: »Szenische Komposition.« Er trifft eher das, was ich wollte. Indem ich eine szenische Komposition machte, wollte ich zeigen, daß die Opern heute verpflichtet sind, neues Musiktheater darzubieten, das sich nicht als Oper präsentiert. Daß ich natürlich sehr viele operistische Elemente verwendet habe, war vom ersten Moment klar, denn ich habe mich der Sänger bedient, ich habe sie auf die Bühne gebracht und darstellerisch agieren lassen. Das alles erinnert an eine gewisse Operntradition. Ich bin mir dieser Operntradition sehr bewußt, denn ich bin sozu-

sagen am Theater geboren, habe fünf Jahre in der Oper in Buenos Aires gearbeitet und kenne dieses Repertoire in- und auswendig. Es hat mich viele Jahre erschreckt, etwas für ein großes Haus zu schreiben, weil ich keinen Kompromiß schließen wollte zwischen Oper und neuer Musik. Ich finde, der Ansatzpunkt ist ein neues musikalisches Theater, nicht eine neue Oper. Und deshalb habe ich versucht, so konsequent wie möglich zu sein, und nicht begonnen, eine Handlung zu erzählen mit musikalischen Mitteln.

LIEBERMANN: *Als ich vor vier Jahren Mauricio Kagel fragte, ob er Lust hätte, für unser Haus ein Stück zu schreiben, ohne jede Begrenzung, mit völliger Freiheit, nur unter der Voraussetzung, daß er die Tatsache, daß es dieses Haus gibt, akzeptiere — d. h. also, daß es einen Zuschauerraum, einen Orchestergraben und eine Bühne gibt (die Guckkastenbühne, die ja so angegriffen wird von vielen Seiten) —, da dachte ich natürlich auch an Pierre Boulez, der ja seinerzeit gesagt hat, ich ließe mir von anderen Komponisten meine Stücke schreiben. Es hat mir große Freude gemacht, daß nun auch Kagel eines für mich geschrieben hat und mich der Aufgabe entledigt hat, es selber zu tun. Die Problematik, die dann entstanden ist, möchte ich in kurzen Zügen andeuten. Es ist meine Frage an Herrn Kagel, die mich, seit wir an diesem Stück arbeiten, beschäftigt. (Bitte, mißverstehen Sie mich jetzt nicht, ich bin hundertprozentig für ihn, aber wenn ich ihn jetzt attackiere, dann, um die Diskussion in Gang zu bringen.) Die Frage ist: Was will der Komponist und was ist erreicht worden? Der Komponist will durch das Aufbrechen des Oberbaus, durch das Aufbrechen der Institution, der verkrusteten Institution »Oper« die Freiheit des Individuums erreichen. Das scheint mir völlig klar: Man bricht Institutionen auf, um eine Freiheit zu erzeugen. Diese Freiheit sollte vermutlich doch die Freiheit derjenigen sein, die vor allem Theater machen, also der auf der Bühne Handelnden, die ihre individuelle Freiheit durch die Auflösung der Verkrustung erreichen sollten. Wie ist das nun erreicht worden? Es wurde erreicht mit 1100 Chorproben, sechszehnstündigen Proben der Solisten pro Tag während sieben Wochen. D. h. also, die Repression des Establishments ist verlagert worden von der Institution auf den Regisseur und Komponisten. Und nun stellt sich für mich die Frage: Wie vereinigen sich diese beiden Gesichtspunkte für den Autor? Einerseits, wie gesagt, die Gewinnung der Freiheit, andererseits die Verklavung des einzelnen, um mit dem Mittel der Institution, die es aufzulösen gilt, diese Auflösung darzustellen.*

KAGEL: Diesen Intendanten würde ich nicht wiederwählen ... Als ich Klavier zu lernen begann und mich sehr mit technischen Problemen quälte, merkte ich, daß es für mich die einzige Alternative gab, um mich frei auszudrücken, Tonleitern zu üben. Nachdem ich meinen Czerny sehr lange geübt hatte, konnte ich Mozart spielen. Und der Weg zu einer Überwindung dieser Schwierigkeiten war zunächst eine ganz harte und konkrete Arbeit an dem, was sehr spröde ist, was zunächst musikalisch sehr steril klingt. Das Problem von »Staatstheater« in der Hamburger Inszenierung war nicht anders. Wenn ich heute die Gesichter der Mitwirkenden sehe, dann merke ich nichts von Versklavung, sondern eine Ausstrahlung, die ich nicht unbedingt optimistisch beschreiben will. Aber ein Vergnügen am Spielen, was diese These bekräftigt, daß nur auf dem Wege des härtesten Arbeitens diese Be-

freiung der Rolle erreicht werden kann, ein Vergnügen am Spielen bemerke ich. Und das hat weder mit Politik noch mit Ästhetik zu tun. Es hat einfach zu tun mit einer Disziplin, die jeder künstlerischen Darstellung innewohnt. Man kann nicht diese Befreiung der Rolle erreichen, wenn man die Rolle nicht auswendig lernt. Ich muß betonen, daß ich Freiheit nie kennengelernt habe. Erstens, weil ich in einer Diktatur aufwuchs, und dann, weil ich mich diesem Spiel mit dem Begriff Freiheit selbsttätig gegenüberstelle, wenn man ihn sozusagen a priori überträgt auf künstlerische Disziplin.

»Staatstheater« ist ein eminent politisches Werk, was die Kulturpolitik einer Institution wie der Oper betrifft. Warum? Das, was die Masse der Sänger einer Oper darstellt, wird hier zu Solisten. Die Chorherren und Chordamen sind die Solisten dieses Abends. Der Chor der Hamburgischen Staatsoper hatte eine eminente Angst vor diesem Stück. Sie haben unglaublich gearbeitet, um diese Schwierigkeit zu überwinden. Sie haben es geschafft, und sie haben jetzt sich ein Stück Freiheit gekauft. Und wenn man das überträgt ins Politische und in das, was man »Utopie« nennt, so finde ich eine sehr enge Beziehung. Ich bin kein Diktator, ich bin aber sehr streng in meiner Arbeit. Und ich schenke mir nichts, ich kann aber nicht diese Modelle der Diktatur und diese Modelle des Totalitärseins einfach in den Theaterbetrieb übernehmen. Das stimmt nicht. Das einzige, was absolut wahr ist, ist die Wahl der Mittel, die das Ziel rechtfertigen kann. Und das habe ich in meiner ersten öffentlichen Sitzung mit der Technik des Hauses der Hamburgischen Staatsoper gesagt. Ich bin kein hysterischer Regisseur, denn ich finde, Hysterie am Theater ist völlig fehl am Platz. Jemand, der hysterisch ist, hat Angst. Ein Regisseur, der Angst hat, wird so viele Fehler machen und wird die Mitwirkenden und Mitarbeiter so verrückt machen, daß er wieder Angst erzeugt. Das ist inhuman.

Besucher: Was Sie eben ausgeführt haben, mag den Chor betreffen. Das Publikum jedenfalls betrifft es nicht. Dem Publikum stellte sich das Ganze dar als ein perfektes Regie-Theater. Und was Sie eben ausgeführt haben, entspricht auch ungefähr dem, was Walter Felsenstein ausführt und was er mit ebenso vielen Proben am klassischen Repertoire erreicht. Das einzige ist eben, daß Sie in diesem Fall den Chor besonders gut führen. Aber es gibt ja auch Regisseure, wie Rennert oder Felsenstein, die ebenfalls innerhalb des klassischen Repertoires den Chor gut führen. Für das Publikum oder besser: für mich stellte sich das Ganze mehr als ein rein kulinarisches Vergnügen dar. Es war einfach ein Vergnügen, bei der heutigen Armut an guten Opernregisseuren, einmal eine Aufführung zu sehen, bei der einfach alles stimmte – im Sinne der szenischen Komposition, die Sie genannt haben. Allerdings habe ich mich dabei gefragt: Warum verpflichtet Herr Liebermann Herrn Kagel, ein eigenes Stück zu schreiben? Warum verpflichtet er ihn nicht, den »Othello« zu inszenieren? [Beifall]

Kagel: Das würde ich machen, wenn ich alt bin.

Besucher: Dazu habe ich jetzt eine persönliche Frage. Bei aller Bewunderung für diese perfekte szenische Komposition hatte ich im Hinblick auf die inhaltliche Aussage dieses Stückes den Eindruck, Sie wollen an dem Opernrepertoire insgesamt demonstrieren: Oper kann dem Publikum nichts mehr sagen. Deshalb ja auch diese Sprache, die immer nur Phantasielaute sagt. Es ist die Absage an jeden übergrei-

fenden metaphysischen Sinn, den Oper haben kann. Sie benutzen zwar alle Kunstsparten, die auch die Reproduktion einer klassischen Oper gebraucht: Gesang, Scheinwerferlicht, Gestik, Tanz usw. Aber in einer klassischen Oper soll irgendeine Story, eine Geschichte gebracht werden. Auf diese Story verzichten Sie konsequent. Sie machen zwar in Ihrem dritten Teil, in diesen Chorszenen, Karikaturen – klatschende Weiber und drei Mimis in einem Bett und Leichen, also Parodien auf die vielen Opern –, aber das sind doch Einzelanmerkungen, Staatsbegräbnis und Staatsempfang. Das ergibt ja keinen Gesamtsinn. Insgesamt ist es für mich ein rein ästhetischer Genuß. Beabsichtigen Sie im Grunde diesen ästhetischen Genuß, oder wollten Sie mehr? Außerdem muß ich noch fragen: Sie haben in einem Interview des »Spiegels« gesagt, Sie wollten auch klar machen, daß Sänger sich einmal darüber klar werden, mit welchen Mitteln sie arbeiten. Als Opernfan muß ich sagen: Ich kann auch beurteilen, ob ein Bajazzo gut spielt oder schlecht, dazu brauche ich nicht Ihre Aufführung. Hatte Ihr Werk noch mehr als diesen überpädagogischen Effekt und noch mehr als die ästhetische Resignation insgesamt zu sagen?

KAGEL: Pädagogik liegt mir fern, sonst wäre ich Pädagoge geworden. Ich mache es nur sechs Wochen im Jahr, und dann lese ich nicht über meine Musik. Aber über eines war ich mir im klaren: In der Oper ist die Handlung ein Prätext, um einen Kontext zu schaffen. Das war immer so, und deswegen sind die Handlungen in der Oper so unglaublich verworren. Sie sind es, damit der Komponist eine ganze Palette an dramaturgischen Situationen zeigen kann. Wenn wir das wissen, dann müssen wir konsequenterweise sagen: Ein Komponist, der sich schon interessiert für Musiktheater, ist fähig, musikdramatische Situationen zu erfinden, die nicht auf einer Handlung beruhen. Denn, wenn er das Zeug dafür hat, braucht er nicht diesen Prätext. Deswegen habe ich die Sprache abgeschafft. Wenn Sie von Felsenstein sprechen, muß ich Ihnen recht geben. Was Felsenstein eigentlich immer sagt, auch wenn er es nicht ausspricht, ist: »Laßt uns endlich die Musik inszenieren.« In diesem Punkt bin ich mit ihm einer Meinung. Wenn schon Musiktheater, wenn schon so ein groteskes Genre, dann die Musik inszenieren und nicht die Handlung. Deswegen scheitern so viele Opernregisseure, weil sie versuchen, die Naivität der Opernhandlung darzustellen. Das geht heute nicht mehr. Denn man kann nicht daran glauben. Aber in der Musik, wo wirklich die Pünktchen der Iis sind, da ist enorm viel zu machen. Die M u s i k inszenieren. Darum habe ich absolute Musik komponiert, die ich in Szene setzte.

In diesem Moment ist die Frage nach meiner Botschaft sekundär. Ich will sagen – und bitte, entschuldigen Sie dieses Beispiel –: wenn Sie ein Streichquartett von Beethoven hören, dann fragen Sie nicht nach der Botschaft, weil keine Handlung vorhanden ist, sondern Sie versuchen, als kritischer Hörer, die ganz diffizilen Wege dieser Sprache zu erforschen. Und Sie versuchen als Hörer die Beziehungen nochmal herzustellen, die einmal Beethoven hergestellt hat. Das ist die wichtige Funktion eines kritischen Hörers, daß er die Beziehungen wiederfindet und mit einer solchen Aktivierung hört, daß er wirklich dieses Streichquartett sehr lange hören kann. Das war mein Weg für »Staatstheater«. Ich komponierte absolute Musik, die so flexibel war, daß ich sie inszenieren konnte in sehr beliebiger Weise. Aber, ich habe z. B., als Herr Liebermann mich fragte, »welche Sänger wollen Sie,

sagen Sie nur, was Sie wollen, Sie bekommen die Sänger«, da habe ich geantwortet: »Nichts. Ich will die Sänger, die Sie in diesem Hause haben, keine anderen. Denn ich will nicht für Sänger schreiben, sondern für Stimmen.« Und nun war für mich eines erstaunlich. In den zwei Monaten, in denen ich in Hamburg geprobt habe, ist niemand gekommen, um zu fragen: »Was sagen Sie hier, was sagen Sie mit ›Manamanamana‹ und ›Obetebetebete‹?« Weil die Musik so stark trug, daß überhaupt nicht der Gedanke kam, zu erforschen, was ich sage. Dies ist, wenn Sie wollen, Blödsinn. Nun, ein sublimer Blödsinn. Und in diesem Moment ist die Frage nach dem Sinn völlig sekundär. Die Musik ist viel wichtiger. Und ich finde, das ist ein sehr schmaler Weg, neues Musiktheater zu machen.

Mein Problem heißt nicht: Wie können wir etwas erzählen, sondern: Wie können wir etwas zum Klingen bringen, das musikdramatisch einen Sinn hat, weil die optischen und musikalischen Elemente nicht beide abgeschwächt sind? Das ist die große Frage. Wie kann man Musiktheater machen, das sich musikalisch trägt, und nicht nur optisch?

NAUSED: Aber ist das nicht eigentlich, Herr Kagel, eine Binsenweisheit? Denn natürlich weiß ja jeder, daß die Handlung in einer Oper nur ein Stilelement von sehr vielen möglichen ist. Und sehr viel einfacher ließe sich der besagte Effekt erzielen, indem man eine Oper – wie es ja sehr häufig geschieht – in französisch oder italienisch singen läßt.

LIEBERMANN: *Man versteht nur nicht so viel wie bei Kagel.* [Gelächter]

BESUCHER: Ich möchte auf ein Argument zurückkommen, das vorhin aufgetaucht ist. Ich sehe ein politisierendes Element auch auf dem Gebiet des Ästhetischen: Das Verständnis und die ästhetische Auffassung eines Publikums werden weitgehend auch geprägt von außermusikalischen und außerästhetischen Verhaltensweisen. Das Repertoire, das mir die gängigen Opernhäuser anbieten, hat gleichzeitig auch mehr oder weniger mein Verständnis kanalisiert. Sie haben dadurch die Institution der Gesellschaft befestigt und mein Verständnis von der Institution verfestigt.

Wenn nun eine andere Lösung angestrebt wird, in der keine Kompromisse in Richtung auf die traditionelle, eben kanalisierte Verständnisform gemacht werden, sondern wenn vielmehr ein Prisma davorgehalten wird, das mir in die einzelnen Schattierungen zerlegt, woraus bisher mein Verständnis bestanden hat, dann geschieht, glaube ich, für das ästhetische Auffassen doch so eine Art von Befreiung. Und wenn wir Kanalisation als Folge eines politischen oder gesellschaftlichen Konsens' nehmen, ist doch so etwas wie Politisierung bis in das Ästhetiche hinein vorhanden.

KAGEL: Sie haben sich an ein Thema herangetastet, das mich sehr interessiert, weil ich es in dieser Form nicht ausspreche. Ich lehne die Verbindung von politischen Parolen im musikalischen Theater ab, weil ich glaube, daß man sich in der Absteckung der Ziele bescheiden muß. Ich glaube nicht, daß ich gesellschaftlich im Sinne einer Verallgemeinerung wirken kann. Aber ich kann in der Institution selbst sehr vieles in Frage stellen. Nicht, weil ich es kaputt machen will, sondern, weil ich an einer Veränderung der Institution interessiert bin. Und das auf der ganzen Linie. Als ich in Europa begann, Filme zu machen, vor sieben Jahren, da sagten meine Kollegen: Völlig unmöglich, wie kann man für ein so nichtintelligen-

tes Medium wie das Fernsehen Musik machen! – Es lag damals in der Luft, zu sagen: Man darf nichts fürs Fernsehen machen, denn das Fernsehen ist blöd. Und ich sagte: Ja, es ist blöd, solange wir nicht an einer Veränderung arbeiten. In die Institution gehen und die Institution von innen her verändern. Denn eine Kritik von außen wird bloß die Kruste dicker machen. Heute hat sich das, was Musik und Film im Fernsehen anbelangt, sehr geändert. Und heute ist viel mehr möglich als vor sieben Jahren. Ähnlich sehe ich das Problem bei der Oper.
Ich möchte auch etwas sagen, was unmittelbar mit Hamburg zu tun hat. Warum nicht »Staatstheater« in Castrop Rauxel uraufführen? Weil das kein Beispiel ist. Ein Beispiel ist nur möglich, wenn Sie ins Löwenmaul gehen. Wenn Sie wirklich da arbeiten. Wenn Sie da den Mut und die Ruhe haben, alles zu sagen, was Sie zu sagen haben. Und ich habe nie in meinem Leben solch eine Arbeitsatmosphäre erlebt wie hier in Hamburg. Mit allem, mit den Schwierigkeiten und mit den Nicht-Schwierigkeiten, mit der Lust am Mitmachen und mit einer Arbeitsmoral, was die Treue am Werk betrifft, die wirklich phantastisch war. Die Frage, ob das Stück gut oder schlecht war, war viel irrelevanter als die Frage: Kagel muß sein Werk so realisieren, wie er es konzipiert hat. Und erst dann ist eine Diskussion möglich. Und das ist das Maximale, was man überhaupt erwarten kann.
BESUCHER: Reagiert das Publikum immer gleich, in jeder Aufführung?
KAGEL: Nein, immer anders. Gestern waren z. B. viele Kinder da, und es war ein großes Vergnügen, denn die Kinder hatten häufig Spaß und haben gelacht, da, wo die älteren Zuhörer sich geärgert haben. [Lachen]
BESUCHER: Darf ich Herrn Kagel eine Frage nach der »Befreiung« oder »Kruste« stellen: Man müßte doch erwarten, daß von der gestrigen Aufführung, die zu erleben ich das Vernügen hatte, eine Revolte im verkrusteten Haus ausgehen müßte. Wenn nicht schon ausgegangen ist. Denn der Chor und die Damen und Herren Solisten, die nach 1100 Proben und sieben Wochen so befreit sind, die können doch nun nicht mehr so gehen und stehen und sich so verhalten wie vorher. Es dürfte doch damit ein Stilwandel im ganzen Repertoire angesetzt sein.
ZWISCHENRUF: Frommer Wunsch . . .
KAGEL: Es liegt nicht in meiner Gewalt, das gesamte Repertoire der Staatsoper zu ändern, und ich werde mich hüten, ein solches Arbeitspensum auf mich zu nehmen. Ich glaube auch nicht, daß es notwendig ist. Was man versucht hat in Hamburg in diesen Jahren, ist eben ein Stilwandel. Nur wäre es unrealistisch, zu glauben, daß man gewisse Opern ändern kann, so, daß man sie völlig abstrakt darstellt. Das wäre eine Katastrophe. Was man in den zwanziger Jahren gemacht hat, Mozart im Frack zu spielen, und nicht mehr »Nozze di Figaro«, ist undiskutabel. Denn Mozart braucht nicht verändert zu werden. Andere Probleme sind viel dringender.
Zur Frage des Stilwandels: Wenn ich in die dritte Vorstellung komme und die Sänger des Chores sagen (ich möchte nicht verallgemeinern: e i n i g e kommen), nach »Staatstheater« ist es für uns unmöglich, gewisse Stücke zu spielen. – Dann merke ich, daß das Stück zunächst sein Ziel erreicht hat. Denn es ist klar, daß diese Sänger nicht zu Herrn Liebermann gehen und sagen: Wir können nicht mehr diese Opern spielen. Sondern es schmort in ihnen. Und es wird früher oder später zum Ausdruck kommen. Und sie werden zu jemand anderem sagen, der sie zwingen

will, gewisse Situationen darzustellen: So können wir nicht mehr Musiktheater machen. Denn das erste Publikum eines Komponisten sind seine Interpreten. Und ich habe diese Antwort schon gehört. Jedesmal, wenn ich komme, höre ich etwas ähnliches. Und das freut mich. Denn das ist eine Veränderung, die stattgefunden hat auf der Basis einer Überzeugung.

LIEBERMANN: *Da bin ich jedenfalls sehr froh, daß der »Figaro« nur den halben Chor braucht.* [Gelächter]

BESUCHER: Sie sagten vorhin, Sie würden die Möglichkeit sehen, kulturpolitisch zu wirken, aber nicht gesellschaftlich. Meiner Meinung nach kann man das nicht trennen.

KAGEL: Selbstverständlich nicht. Ich will nicht ins Blaue zielen, sondern sehr konkret in diese Realität, die Musikleben heißt. Und die sich bewegt zwischen institutionalisiertem Musikmachen und noch nicht institutionalisiertem. Ich finde, daß eine Veränderung der Institutionen, die das Musikleben tragen, gesellschaftlich sich selbstverständlich auswirkt. Aber die Reihenfolge ist eben: zuerst musikpolitisch wirken und nicht gesellschaftspolitisch. Ich hasse politischen Dilettantismus. Dafür bin ich sehr früh in die Arbeit der Studentenbewegung gegangen und habe da gearbeitet. Da habe ich gelernt, daß es völlig utopisch ist, sich solche Ziele zu stecken, die sich mit dem Beruf des Komponierens nicht erreichen lassen. Weil es dafür andere, wirksamere Formen gibt. Wir wollen eine Veränderung innerhalb unseres Musiklebens erreichen. Das ist das wichtigste, damit die Musik freier ist, damit die Formen der Darstellung angemessen sind den Mitteln, die wir heute haben oder haben könnten. Das finde ich realistisch.

BESUCHER: Ich habe selten in einer Stunde so viel Widersprüchliches gehört wie jetzt von Herrn Kagel. Nur am Beispiel dieses Chores: Ich glaube, der Chor hat zwei Möglichkeiten bei Kagel, einmal die Sänger, die sagen, nachdem wir hier »Staatstheater« gespielt haben, haben wir keine Chance mehr, in irgendeinem klassischen Stück aufzutreten; wir gehen nach Hause. Dann wird Herr Liebermann einen neuen Chor zusammenstellen, der hoffentlich genauso gut ist wie der alte. Oder die Sänger werden sagen: Es bleibt uns leider nichts anderes übrig, wir müssen in klassischen Stücken auftreten wie bisher auch. Dann gehen sie möglicherweise mit einem gebrochenen Rückgrat Abend für Abend auf die Bühne der Hamburger Staatsoper. Diese Schizophrenie, die sich in dieser Situation widerspiegelt, finde ich in zahllosen Ihrer Ausführungen. Das ist kein Vorwurf. Ich frage mich nur, wo eigentlich die Konsistenz liegt, woraufhin Sie verändern wollen? Und was Sie verändern wollen? Und wie Sie diese Trennungen dauernd begründen? Ich würde dies mal ganz gern konkret an einem Beispiel erläutert sehen, damit ich das besser verstehe. [Beifall]

NAUSED: Darf ich anregen, als Gegenbeispiel zum Chor den Kontre→Danse zu nehmen, wo Sie ja gewissermaßen Nicht-Tänzer dazu bringen, den Tanz zu versuchen?

KAGEL: »Kontre→Danse« habe ich ein »Ballett für Nicht-Tänzer« genannt, weil ich so die Möglichkeit hatte, viel konkreter diese tänzerische Bewegung zu analysieren. Das ist selbstverständlich sehr komisch. Aber gleichzeitig kann dieses Vokabular des Balletts, was so erstarrt ist, so schematisiert ist, viel schärfer dargestellt

werden. Eben, weil es nicht klappt. Und je mehr man es probt, um so weniger klappt es.

Ich habe am Beipiel von »Staatstheater« versucht, alles, was eben nicht funktioniert, von der Warte einer klassischen Oper oder einer sogenannten neuen Oper zu erklären. Ich versuche zu sagen, daß die Modelle, die »Staatstheater« aufwirft, auch wenn sie realisiert werden, Konsequenzen haben im Betrieb des Musikmachens. Zum Beispiel, was mir Herr Liebermann nach der Generalprobe sagte: »O Weh für die Komponisten, die nach Ihnen in Hamburg eine Oper machen!« Das sind die Konsequenzen. Die Komponisten müssen sehr gut überlegen, was sie machen; denn es ist wirklich auf die Spitze getrieben, diese Möglichkeit, eine neue Handlungsoper zu machen in dieser Form. Und das ist für mich ein konkreter Fall.

BESUCHER: Es geht ja nicht nur um die Komponisten, die nach Ihnen schreiben werden, sondern es geht um das alte Opernrepertoire, das – ich stimme Ihnen völlig zu – anachronistisch ist, aber vielleicht gerade deswegen, weil es anachronistisch ist und vom Produzenten wie vom Konsumenten als Anachronismus empfunden wird, überhaupt erst wieder konsumierbar und genießbar wird. Also von daher – wie Sie selber auch sagen, daß Mozart nicht zur Veränderung ansteht, weil man hier nichts zu verändern braucht – meine Frage konkret: Was soll eigentlich an diesem Betrieb verändert werden und welche Handreichung geben Sie in diesem Stück für diese Art von Veränderung?

KAGEL: Warum wollen Sie, daß ich jetzt plötzlich die Verantwortung übernehme für den weiteren Verlauf der Musikgeschichte? [Tumult]

LIEBERMANN: *Ich muß ihm jetzt zur Seite stehen im Augenblick. Sie hätten auch Debussy diese Frage nicht stellen können, als er »Pelleas« schrieb; Sie hätten auch Alban Berg diese Frage nicht stellen dürfen, als er den »Wozzeck« schrieb. Er hätte sie Ihnen als Komponist ganz sicher auch nicht beantworten können. Nur deshalb nicht, weil er die Oper 1925 schrieb und nicht 1970. Sonst hätte er die Antwort gehabt.*

KAGEL: Lesen Sie Debussys »Monsieur Croche entre les Dilettantes«. Lesen Sie, was er geschrieben hat über die Oper und die Begründung. Ich verweise Sie hier auf die Literatur.

BESUCHER: Es wäre vielleicht doch möglich, daß »Staatstheater« nicht bei einigen Herren des Chores angekommen wäre, als daß vielmehr – nach dem heutigen Abend besonders – auch in den Spitzengremien etwas davon durchdränge. Vielleicht hat Herr Liebermann ein bißchen Schuld mit seinem Bonmot vorhin von »Figaros Hochzeit«, worin nur der halbe Chor nötig sei. Da drängte sich mir gleich die Frage auf: Es wäre doch denkbar, daß es auch überzeugte Solisten gäbe.

LIEBERMANN: *Selbstverständlich. Es gibt auf allen Seiten Überzeugte. Ich selbst bin absolut überzeugt. Ich glaube nur eines – Kagel hat bis jetzt meine eingangs gestellte Frage nicht beantwortet, um die es mir ging. Ich postuliere noch einmal bzw. ich stelle eine Behauptung auf. Sie lautet: Der Autor hat den Versuch unternommen, die Institution zu vernichten, indem er sich ihrer zur Darstellung ihrer Vernichtung bedient hat. Das ist das Thema. Das ist die Frage, die ich an Sie noch einmal richten muß. Sie haben sich in Kulturpolitik zurückgezogen – das ist immer*

ein verschwommenes Zeug. Selbstverständlich sind das politische Probleme, ganz direkt. Dieses Stück ist eminent politisch. Unendlich tragisch und eminent politisch. Es hat selbstverständlich gewisse soziologische, kulturpolitische und politische Wirkungen – ganz direkt. Und nun nochmals meine Behauptung: Die Mittel, die von der Seite des Establishments eingesetzt wurden, um die Realisierung dieses Politikums zu ermöglichen, sind ja die Schizophrenie, in der Sie sich jetzt befinden. Und deshalb, in dieser schizophrenen Situation – für die Sie gar nicht verantwortlich sind, denn die entsteht jedesmal bei einer neuen Schöpfung, in der gleichen Situation befanden sich Richard Wagner, Debussy, Alban Berg und Schönberg – da scheint mir das Problem zu liegen dieses ganzen Werkes: Das Mittel ist das Opernhaus, die Institution hat sich im Grunde nur verlagert; die Repressionen der Institution sind verlagert worden auf den Autor, statt durch sich selbst zu wirken. Der Autor hat sie übernommen und hat sie ausgeübt. Wie fühlen Sie sich bei diesem Vorwurf?

KAGEL: Ich hätte die repressiven Mittel des Establishments sozusagen katalysiert, d. h. ich wäre der höchste Repräsentant der Repression, weil ich in der Staatsoper mit allen Machtbefugnissen, die ein Regisseur hat, operiert habe! Ich hätte diese Machtbefugnisse bis zum Exzeß benutzt – nicht, indem ich den Menschen gesagt habe: so, das mußt Du machen!, sondern indem ich viel raffinierter gebeten hätte, das auszuprobieren – –? Nun, dieser Vorwurf ist natürlich sehr gravierend, denn genau das Gegenteil wollte ich erreichen.

Zu Ihrer Frage: ich muß natürlich beides verbinden; einmal ist die Funktion eines Regisseurs äußerst autoritär, andererseits ist die Funktion eines Komponisten – idealistisch gesehen – eine Einladung, sich so frei zu machen, daß man Musik überhaupt hören kann. Ich mußte beide Funktionen ausüben, und das ist wiederum ein Spiegel dieser Schizophrenie.

Ich habe versucht, möglichst treu zu meinen Prinzipien zu arbeiten. Zu diesen Prinzipien gehört, Geschriebenes möglichst ethisch wiederzugeben. Diese Ethik besteht darin, daß man den Text bis ins Letzte lernt. Wenn das mit Autorität verwechselt wird, dann weiß ich gar nicht, was ich sagen soll, welche Sprache ich spreche. Denn ich glaube nicht, daß das repressive Moment sich äußert, indem man zum Menschen sagt: bitte, lernen Sie das so. Es äußert sich vielmehr dann, wenn die Menschen, die das realisieren, es gegen ihren Willen machen und in einen Angstzustand kommen und müssen es doch realisieren. Ich habe folgendes erlebt: Ich habe Widerstand erlebt, und ich habe weniger Widerstand erlebt, ich habe dann wirklich ein Mit-Wirken erlebt, das hundertprozentig hinter dem Stück war. Wie soll ich dann von Repressionen sprechen? Ein kollektives Theater ist ein Thema, das ich lieber lasse. Das kollektive Theater, was ich kenne in der Bundesrepublik, basiert im Grunde auf einem Mann, auf einem Regisseur oder zwei Regisseuren. Diese Regisseure führen ein Kollektiv. Da kann man auch von Repression und von Autorität sprechen. Ich glaube, so einfach ist das Problem nicht, daß man gesellschaftliche Modelle jetzt des Theaters einbezieht . . .

Wenn ich Ihnen ganz offen sage: nach »Wozzeck« sehe ich keinen Sinn, eine Oper zu komponieren, und das sage ich offen auch zu Herrn Liebermann, dann schreibe ich keine Oper, dann habe ich die Konsequenzen gezogen von einer Veränderung,

die vor vierzig Jahren stattgefunden hat. Denn das ist wirklich das Beispiel von der Vollendung. Alban Berg hat für mich verändert, und ich verändere für die nächsten. Ich verändere nicht, wenn ich sage: macht das, sondern indem ich sage: macht dies nicht mehr. Macht Staatstheater nicht mehr. Das ist ein dialektischer Prozeß. Ich kann nicht sagen: Jetzt macht nur »Staatstheater«, das ist der Weg. Man hat mir vorgeworfen, ich hätte keinen Weg gezeigt. Nun, ich darf an Cocteau erinnern, der sagt, daß jemand, der etwas erfindet, die Türen schließt, nicht öffnet. Und »Staatstheater« ist eben ein Beispiel für ein Stück, wo jemand sich auseinandergesetzt hat mit den Möglichkeiten, die an der Grenze sind zwischen Opernmaterial und szenischer Darstellung von Musik. Eindeutig ist das Stück nicht, eine Botschaft hat es nicht, sondern es ist einfach ein Stück analytischen Theaters, wenn Sie wollen, ohne den Anspruch zu erheben, brechtianisch zu sein. Denn, wenn Herr Liebermann sagt, Brecht wird heute auch konsumiert, wird auch kulinarisch, dann kann ich sagen: ich werde auch kulinarisch, nicht in zwei Jahren, vielleicht heute. Gegen diese Art des Kulinarisch-Seins habe ich nichts.

BESUCHER: An dem heutigen Besuch sieht man doch, daß an Kagels »Staatstheater« etwas Prickelndes dran sein muß. Übrigens, ein bekanntes Sprichwort sagt: Das Alte soll man lieben, aber für das Neue soll man leben. [Beifall]
Ich möchte Herrn Liebermann eine Frage stellen: Wie oft wird »Staatstheater« in der neuen Saison auf dem Spielplan stehen?

LIEBERMANN: *Neunmal.* [Beifall]

BESUCHER: Das finde ich großartig. Dann möchte ich Ihnen, Herr Liebermann, einen Vorschlag machen. Wir haben hier ja ein volles Haus. Laden Sie uns zur ersten Aufführung von Kagels »Staatstheater« in der neuen Saison alle ein. Erfreuen Sie uns mit einer Freikarte. Es ist wichtig, daß wir es öfter sehen. [Beifall]

NAUSED: Wenn Herr Kagel meint, daß »Staatstheater« das Denken des Publikums zur Folge haben soll, so ist ja diese Diskussion in gewisser Weise ein Beweis dafür gewesen, daß dieser Erfolg eingetreten ist. Daß »Staatstheater« auch nicht ohne das klassisch-romantische Repertoire und die Institution, ohne den Apparat zu denken ist, ist, glaube ich, ebenso wenig von der Hand zu weisen. Deswegen meine letzte Frage an Herrn Liebermann: Wie weit Auftragswerke, so wie eines an Herrn Kagel gegangen ist? Sind sie gewissermaßen Dekors, Schmuck der Staatsoper? Erfüllen sie eine Alibi-Funktion? Auf die Idee könnten manche kommen — —

LIEBERMANN: *Darauf läßt sich ganz kurz antworten. Die einzige Berechtigung, warum ein Theater subventioniert ist, ist, daß dieses Theater Wege sucht nach neuen Dingen, weil es durch die Subventionen in die Lage versetzt ist, nicht auf die Abendkasse schauen zu müssen, sondern auch eine Pleite durchzustehen — während ein Privattheater sich das nicht leisten kann. Nehmen wir z. B. die Met, die mit 96 % Abendkasse rechnen muß, weil das ihr Einnahmesoll ist. Ihr Direktor könnte sich niemals das Risiko leisten, irgendeines der Stücke, die wir gemacht haben, aufzuführen. Aber ich glaube, daß die Aufgabe und die Pflicht eines subventionierten Theaters ist, alle Wege auszuschreiten, die überhaupt auszuschreiten sind. Ob es dann Sackgassen oder weiterführende Straßen sind, werden nicht wir, sondern werden später Sie entscheiden.*

Das Ballett

Neben der Wahrung eines zeitgemäßen Aufführungsstils und der Heranbildung eines wirklich kritikfähigen, auch dem Neuen verständig gegenüberstehenden Publikums halte ich außerdem die Pflege des Balletts für eine äußerst wichtige pädagogische Aufgabe. Das deutsche Theater deklassiert sich dem Theater anderer Länder gegenüber einfach selbst, wenn es sein Ballett lediglich für die traditionellen »Einlagen in Opernaufführungen« verwendet . . .

Braucht ein Opernhaus ein Ballett? Es ist merkwürdig, daß diese Frage im Zusammenhang mit den in jüngster Zeit viel diskutierten Rationalisierungsmöglichkeiten des kostspieligen Subventionskindes »Oper« nie gestellt wurde. Sie zu beantworten wäre auch nicht so leicht wie z. B. die Frage nach der Notwendigkeit des Chores in der Oper. Hier liegt auf der Hand: die allermeisten Opern sind auch für Chor komponiert. Der Chor kommt in ihnen als Handlungsträger und als singende Gruppe vor. Das Opernrepertoire an spielbaren Stücken enthält kaum chorlose Opern. Sie lassen sich an den Händen abzählen, und es gehört schon eine Reihe von Einaktern oder Außenseitern dazu, die nicht besonders »gut gehen«. Auch der »Ring« benötigt, abgesehen von »Götterdämmerung«, keinen Chor. Aus verschiedenen Gründen aber kann man den ganzen Ring-Zyklus kaum mehr als zweimal pro Spielzeit ansetzen. Also darf getrost resümiert werden: Ohne Chor keine Oper.

Aber Ballett? Braucht man, um Opern zu spielen, ein Ballett? Die Hamburger Operngeschichte belehrt uns: 1923 wurde Olga Brandt Ballettmeisterin. Die heute neunzigjährige Dame (sie heiratete Anfang der dreißiger Jahre Prof. Knack und ging unter dem Doppelnamen in die Hamburger Ballettgeschichte ein) hat ihr Leben lang um Ansehen, gleichberechtigtes künstlerisches Wirken und annehmbare soziale Verhältnisse der Tänzer gekämpft. Intendant des damaligen Hamburger Stadttheaters war Leopold Sachse, ein ungemein verdienstvoller Opernmann. Für das Ballett jedoch hatte er keinen Sinn. Daher gab es unter seiner Leitung kein Ballett. In dem sehr anschaulich und genau geschriebenen Buch »Tanz in Hamburg« von Rudolf Maack – ich verdanke dem Autor auch manche mündlich übermittelten Fakten – ist hierüber Genaueres nachzulesen. Olga Brandt-Knack hatte bis zu ihrem Ausscheiden 1932 sieben Tänzerinnen. Tänzer hatte sie keinen. Mit den Damen hatte sie Balletteinlagen in Opern zu bestreiten, wie etwa den Fackeltanz in Verdis »Othello« oder den Schwertertanz in »Aida«. Wie das Tannhäuser-Bacchanale ausgesehen haben mag oder die »Verkaufte Braut«, läßt sich kaum vorstellen. Aber immerhin – es hat eine Zeit ohne ein Corps de ballet an Hamburgs Oper gegeben.

Heute allerdings hätte ein solcher Verzicht einschneidende Folgen. Sie würden den Nerv des gesamten Opernspielplans treffen, und zwar von einer Seite, die der Unkundige nicht sogleich überschauen kann. Ein Ballett dient heute – funktional gesehen – der Entlastung des gesamten künstlerischen Betriebes. Weil es nicht genügend chorlose Opern gibt, müssen an ihre Stelle Ballettabende kommen. Denn sonst hätten die Chormitglieder jeden Tag Vorstellungsdienst. Das Ballett kann auch ein Opernensemble vertreten, wenn dieses auf Reisen ist. Ballett ist also notwendig, um einen großen und vielfältigen Spielbetrieb aufrechtzuerhalten.

Rolf Liebermann hat dies sogleich erkannt. Er hat diese »dritte« Kunst eines großen Opernhauses (neben Sänger-Ensemble und Orchester) von Beginn an als gleichwertig behandelt und die Sorge um ihr Gedeihen auf sich genommen.
Man muß es schon so ausdrücken, um die Schwere dieser Aufgabe annähernd einzubeziehen. Ein gutes Ballett, das bedeutet: ein gutes Corps de ballet, aus dem der Nachwuchs kommt; erstklassige Solisten, tüchtige und menschenkundige Ballettmeister und phantasiebegabte Choreographen. Ihnen vor allem fällt die Aufgabe zu, das von Kagel angeprangerte »erstarrte Vokabular« des sogenannten klassischen Balletts immer wieder mit neuem Leben zu erfüllen. Last not least muß ein guter Dirigent gefunden werden, dessen musikalisches Gewissen es zuläßt, einem Tänzer für einen besonders glänzenden Sprung auch einmal eine Fermate einzuräumen. Weiter: ein erstklassiges Ballett muß Aufgaben erhalten, damit es sich bewähren und sich weiterbilden und so dem Hause erhalten bleiben kann. Denn lange auf ihre »Chance« warten können Tänzer nicht. Die Zeit ihrer Laufbahn ist kurz, die kürzeste von allen am Theater Beschäftigten. Hat man also große Solisten und eine vorzügliche Truppe, so müssen diese mit großen Abenden herausgestellt werden. Sonst wandern die Solisten ab in selbständige Ballettcompagnien, die um die Welt reisen, und bei denen sie Abend für Abend auftreten können. Das Ballett einer Oper muß daher auch in die Welt geschickt werden. Einmal zur Selbstkontrolle im internationalen Vergleich, zum anderen aber auch, um qualifizierte Mitglieder am Hause zu halten.
Dem guten Willen eines Opernintendanten sind hier natürlich Schranken gesetzt, für die Etat und Spielplan sorgen. Und auch die Abonnenten sind an die »dritte Kunst« heranzuführen. Im allgemeinen wollen sie zunächst einmal nichts von Ballett wissen und schreiben lange Briefe, warum sie so oft Ballettabende sehen müßten, sie hätten doch für O p e r n abonniert. Dem allen läßt sich nur begegenen durch Qualität.
Und noch ein bemerkenswerter Gesichtspunkt: Zum Ballett gehört Musik. Welches Verhältnis hatte der M u s i k e r Liebermann zum Ballett? Unter seinen Werken findet sich keines, das für Ballett komponiert wäre. Wohl aber ließ er zu, daß sein »Concerto für Jazzband und Sinfonieorchester« und sein »Furioso« zur Grundlage von Choreographien genommen, d. h. im Musiker-Jargon: »vertanzt« wurden. »Furioso« wurde im übrigen in der Choreographie Peter van Dyks vom Hamburger Ballett 1968 für ein Gastspiel in Barcelona einstudiert und später ins Repertoire übernommen. Es war das einzige Mal, daß der Hausherr die Aufführung eines seiner Werke im Hamburger Opernhaus während seiner Amtszeit gestattete.
Als Theaterleiter erkannte Rolf Liebermann die Notwendigkeit eines guten Balletts. Als Musiker bemerkte er bald, wie viel rascher zeitgenössische Musik den Weg zum Verständnis des Publikums findet, wenn sie sich mit dem Tanz, mit einem Angebot also für das Auge, verbindet. Sein Wort »Das Auge ist dem Ohr ein Helfer«, bezogen auf die lange Reihe der Fernseh-Opern, gilt auch hier. Im übrigen war er während seiner Intendanz immer bestrebt, zu guter Choreographie auch gute Musik erklingen zu lassen. Bereits im ersten Jahr waren Strawinsky, Messiaen und Schönberg zu hören. Strawinskys Ballette durchziehen die ganzen vierzehn Jahre. Natürlich fehlten die großen Namen jener Komponisten nicht, die

für die Ballettbühne geschrieben haben, wie Tschaikowsky, Prokofieff, Ravel. Aber deutlich reicht von Gustav Mahler auch der Vorstoß in die Moderne. Wir treffen auf Schostakowitsch, Hindemith, Werner Egk, nochmals Schönberg und Messiaen, Anton Webern, Alban Berg, Roman Vlad, Luciano Berio, Yannis Xenakis und Lukas Foss.

Zu Beginn der ersten Liebermann-Spielzeit hatte das Ballett 4 Solistinnen: Christa Kempf, Erica Lihn, Maria Litto und Otti Tenzel, und 4 Solisten: den neu verpflichteten Heinz Clauss, Herbert Juzek, Heinz Schmiedel und Joachim Weinberg; dazu 15 Tänzerinnen und 8 Tänzer. (Am Ende seiner Amtszeit waren es 22 Solisten, einige davon für einen Teil der Spielzeit verpflichtet, und das Corps de ballet bestand aus 30 Mitgliedern.) Cheftrainer und Ballettmeister war 1959 Gustav Blank stellvertretende Ballettmeisterin Isabella Vernici. Dieses Ensemble bestritt – außer einer Matinee – die einzige Ballettpremiere der Spielzeit. Ballettmeister Blank choreographierte Strawinskys »Jeux de cartes«; für die Choreographie der übrigen Werke des Abends hatte er sich einen Gast geholt, mit dem er schon in Berlin zusammengearbeitet hatte: Peter van Dyk. Dieser, ein hervorragender Tänzer, seit 1955 »Premier danseur étoile« der Pariser Oper (als einziger Deutscher), hatte auch als Choreograph bereits Erfahrung. In Wiesbaden hatte er schon 1952 mit Hans Werner Henze zusammengearbeitet, dessen 3. Sinfonie choreographiert und dort auch eine eigene Choreographie »Pelleas und Melisande« zu Schönbergs sinfonischer Dichtung gezeigt. Dieses Werk choreographierte er nun auch in Hamburg und übernahm dabei die Rolle des Pelleas. Seine Partnerin war eine Kollegin aus Paris: Jacqueline Rayet. Mit ihr stellte er sich an diesem Abend auch im Pas de deux des »Schwarzen Schwan« vor in der Choreographie Petipas'. Das letzte Werk dieses Abends war ein Ballett nach drei der aus insgesamt zehn Sätzen bestehenden Turangalîla-Sinfonie von Olivier Messiaen. Der Komponist hatte diese Sätze, und damit erstmals etwas von seiner Musik, zur Ballett-Aufführung freigegeben.

Jacqueline Rayet und Peter van Dyk wurden für die nächsten beiden Jahre für einen Teil der Spielzeit verpflichtet. Sie tanzten die »Unvollendete Sinfonie« zu Schuberts Musik, van Dyks Schöpfung, für die er den französischen Kritikerpreis als beste Choreographie des Jahres 1959 erhielt. Es war wohl die atemberaubendste Création, die er in Hamburg vorstellte. Rudolf Maack nennt sie eine »choreographische Dichtung« und schreibt über van Dyk: »Hellhörig und hellsichtig traf er den Nerv der Melodik, die dynamische und die harmonische Spannung, als er sich mit der langgliedrigen, herben Jacqueline Rayet in vornehmer Linienführung verband.« Beide verkörperten auch das klassische Liebespaar Romeo und Julia. Es war das erste abendfüllende Ballett, das van Dyk choreographierte. Später folgten »Cinderella« (Prokofieff), »Schwanensee« (Tschaikowsky) und »Pinocchio« (Bibalo). Zu »Giselle« (Adam) gab es Balanchines »Sinfonie in C« (Bizet). »Schwanensee« wurde mit insgesamt 80 Aufführungen das meistgespielte Ballett im Repertoire der Staatsoper.

1962 wurde Peter van Dyk Ballettdirektor und blieb es bis 1970. Zugleich war er – zusammen mit Rainer Köchermann – auch erster Solotänzer. An Solotänzerinnen waren hinzugekommen: Eleonore Vesco, Calliope Venieris, Uta Graf. Das

Corps de ballet wurde mit Amtsantritt von Peter van Dyk auf 20 Tänzerinnen und 10 Tänzer aufgestockt und blieb seit dieser Zeit annähernd konstant. Maria Fries war schon zusammen mit Rainer Köchermann 1960 als 1. Solistin verpflichtet worden. Sie sollte die Julia tanzen. »Wie sie jede Geste vor Augen entstehen ließ, das hatte sie schon als Melisande neben Köchermanns Pelleas in den letzten Szenen der Selbstzerstörung gezeigt. Jetzt wurde daraus furchtbare Wahrheit. Als bei den Proben für die Julia ihr Fuß versagte, stürzte sie sich von der obersten Bühnengalerie in den Tod« (Maack). Ihre Julia übernahm später Christa Kempf.
Mit Peter van Dyk hatte der Intendant eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der deutschen Tanzbühne an Hamburg gebunden. Wie auf allen Gebieten, suchte er auch hier die Fühlungnahme mit der internationalen Spitze. Für die gleiche Spielzeit, in der er van Dyk »Romeo und Julia« anvertraute, holte er George Balanchine ins Haus.
George Balanchine, inzwischen ein Siebziger, gilt seit Jahrzehnten als Großmeister der Choreographie. In Rußland geboren, kam er vom Petersburger Ballett zu Diaghilews Ballets russes nach Paris und wurde einer seiner engsten und letzten choreographischen Mitarbeiter. In den dreißiger Jahren fand er den Weg nach Amerika und baute das New York City Ballet auf, die »strahlendste Compagnie der Neuen Welt« (Klaus Geitel). »Er schuf für diese Truppe die reinsten Ausprägungen des traditionellen klassischen Balletts, das in den Arbeiten Balanchines geradezu den Sprung vom 19. ins 20. Jahrhundert vollzog. Balanchines Ballette ordnen sich insgeheim selbst zu einer glanzvollen Choreographie: der geistreichsten, formenklarsten des Jahrhunderts«, schreibt Klaus Geitel in seiner Laudatio zum 70. Geburtstag Balanchines am 21. 1. 1974 in der »Welt«.
Diesen Mann holte sich Rolf Liebermann im Herbst 1960 nach Hamburg zur ersten Zusammenarbeit mit einem deutschen Ensemble. Bezahlen konnte er ihn nicht. Aber da er gebeten war, kam Balanchine als Freund, auch ohne Honorar. Er studierte seine Choreographien »Concerto barocco« (J. S. Bach) und »Serenade« (Tschaikowsky) ein und brachte damit eine Entwicklung in Gang, die für das Hamburger Ballett – und darüber hinaus wohl auch für die ganze deutsche Ballettbühne – gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

George Balanchine ist ein Mensch, der, wenn man ihn um etwas bittet, nie nein sagt. Wenn man sagt: bitte, hilf mir, ist er da. Er kam zum ersten Mal nach Deutschland, weil ich ihm sagte: »Schau, es gibt keine Ballett-Tradition in Deutschland, alles ist von vorn aufzubauen, ich brauche Hilfe, bitte, hilf mir. Es muß einer von der Qualität wie du anfangen, mit den deutschen Balletten zu arbeiten, weil das die einzige Möglichkeit ist, überhaupt eines aufzubauen in diesem Rahmen.« Und als ich ihm sagte, zahlen kann ich auch nichts, ich kann dir die Reise bezahlen und das Hotel, aber ich kann dir keine Gage bezahlen, das Geld habe ich nicht – dann war das auch kein Thema für ihn. Der Gütigste, Freundschaftlichste und Uneigennützigste, den ich in meinem Leben getroffen habe, ist George. Er ist ein Freund, auf den todsicher Verlaß ist. Doch, es gibt noch einen, der auch so ein Freund ist und auf den man auch immer zählen kann: Nicolas Nabokov. Beide sind Russen, merkwürdigerweise.

Peter van Dyk hat uns Dramaturgen gegenüber einmal sein Verhältnis, das er als Choreograph zur Musik hatte, in der Formel zusammengefaßt: »... die Musik nicht stören.« Darin liegt viel von dem, was seinen Stil ausmachte: die Noblesse der gewaltlosen Einfühlung, die Sensibilität, mit der er sich an ein Thema herantastet, das scheue Durchwandern des seelischen Gehaltes, seine Zurückhaltung gegenüber der Musik. Van Dyks Stärke lag im Lyrischen.

Auch Balanchine äußerte sich über sein Verhältnis zur Musik. Seine Formel lautete: »Die Musik choreographieren«. Es sind beinahe die Worte Kagels: »Die Musik inszenieren«. Das macht nachdenklich. Da hat ein um 24 Jahre älterer Zeitgenosse ganz leicht und selbstverständlich auf der Ballettbühne schon das verwirklicht, was elf Jahre später auf der Opernbühne bei »Staatstheater« so viele Lamenti verursachen sollte. Dabei hatte Balanchine sich lediglich des »erstarrten und schematisierten« Vokabulars bedient, das Kagel in seinem Ballett für Nicht-Tänzer anprangert. War Balanchine, der Ältere, das größere Genie? Oder konnte das Medium Ballett hier eine Entwicklung vorwegnehmen, weil es eine wortlose Kunst ist? Läßt sich durch reine Bewegung eine engere, »reinere« Verschwisterung mit der Musik erreichen? Sich diesen Fragen öffnen, heißt auf alle Fälle, das Musiktheater in seiner ganzen Fülle bejahen: die wortgebundene Kunst szenischer Vokalmusik ebenso wie die wortlose Kunst der reinen Bewegung, des Balletts.

Van Dyks nobler Respekt vor der Musik führte zum Handlungsballett. Balanchine, in souveränem Umgang mit der Partitur, hielt Ausschau nach sinfonischer Musik und kam zum handlungslosen Ballett. Das Bild einer Partitur vermochte ihn unmittelbar zu inspirieren, ihre Struktur in Bewegung aufzulösen. Hier liegt wohl die Ursache dafür, weshalb seine Choreographien immer gute Musik zur Grundlage haben. Bachs Partitur des d-moll-Konzertes für zwei Violinen übertrug er ins Optische, »setzte die beiden Solisten gegen das Tutti ab und machte ihr Mit- und Gegeneinander, ihre Imitationen und Kontraste mit wachem Kunstverstand sichtbar« (Maack). Balanchine hat insgesamt 14 Choreographien in Hamburg einstudiert. In seinen »Vier Temperamenten« sahen wir zum ersten Mal die temperamentvolle Angèle Albrecht über die Bühne fegen. Heinz Clauss wuchs als Apoll über sich hinaus. Seine drei Musen: Christa Kempf, Angèle Albrecht und Erika Czarnecki waren leicht geführt und zart charakterisiert. In der »Schottischen Sinfonie« ragten Françoise Mothes und Rainer Köchermann heraus. Bizets Sinfonie in C ging als strahlendes Ballet blanc 74mal über die Bühne, die »Vier Temperamente« 76mal, die »Schottische Sinfonie« 26mal, Ravels »La Valse« 34mal, »Apollon musagète« 47mal, »Orpheus« 17mal, »Agon« 19mal und Tschaikowskys »Serenade« 56mal.

Natürlich konnte Rolf Liebermann einen Künstler wie Balanchine nur von Fall zu Fall an das Haus binden. Daß dies aber im Laufe der Jahre immer wieder gelang, ist der Freundschaft der beiden Männer zu danken. Die Gelassenheit, mit der Balanchine arbeitete, machte aus der Truppe ein lockeres Instrument für das, was man im musikalischen Bereich »absolute Musik« nennen würde. Die Freude am Mitmachen ließ den Schweiß der Arbeit vergessen.

In der dritten Spielzeit gelang Rolf Liebermann dann der Einbruch großer Geschichte in das Hamburger Haus: Igor Strawinsky kam, zusammen mit George

Balanchine und zwölf Solisten des New York City Ballet. Gemeinsam mit dem Hamburger Corps de ballet studierten die beiden Großmeister »Apollon musagète« ein, ein Werk, das beide vor 34 Jahren mit- und füreinander geschaffen hatten. Während der Proben schlichen wir uns heimlich in den Zuschauerraum. Was wir sahen, schlug uns in den Bann. Heiter, in überlegener Ruhe, locker-gespannt agierend und – zur Bühne – reagierend, stand der kleine Mann am Pult der Philharmoniker. Und diese Musiker, die am Opernpult im Laufe der Jahre auf so viele Hände blicken müssen, und die wissen, wer sie sind, ein Klangverband vieler Individualitäten, vieler Künstler, die, sehr selbstbewußt, auch gelegentlich damit drohen, »so zu spielen, wie d e r dirigiert« – kurz: diese oft unruhigen und doch sehr lieben Musiker, sie spielten wie die Götter. Sie waren ganz Hingabe an die unwiederbringliche Stunde. »Strawinsky tauchte sein frühes Werk in Herbstfarben«, schreibt Rudolf Maack. Alle Musiker begriffen, daß es Herbstfarben waren.

Während der Proben benötigten die beiden Meister über den Orchestergraben hinweg nur wenige Worte der Verständigung. Es waren kurze Formeln, Andeutungen, hinter denen eine Welt des Einverständnisses, aber auch der souveränen Toleranz lag. Meist waren es russische Worte, manchmal auch englische, wenn sie zugleich die Tänzer oder Musiker angingen.

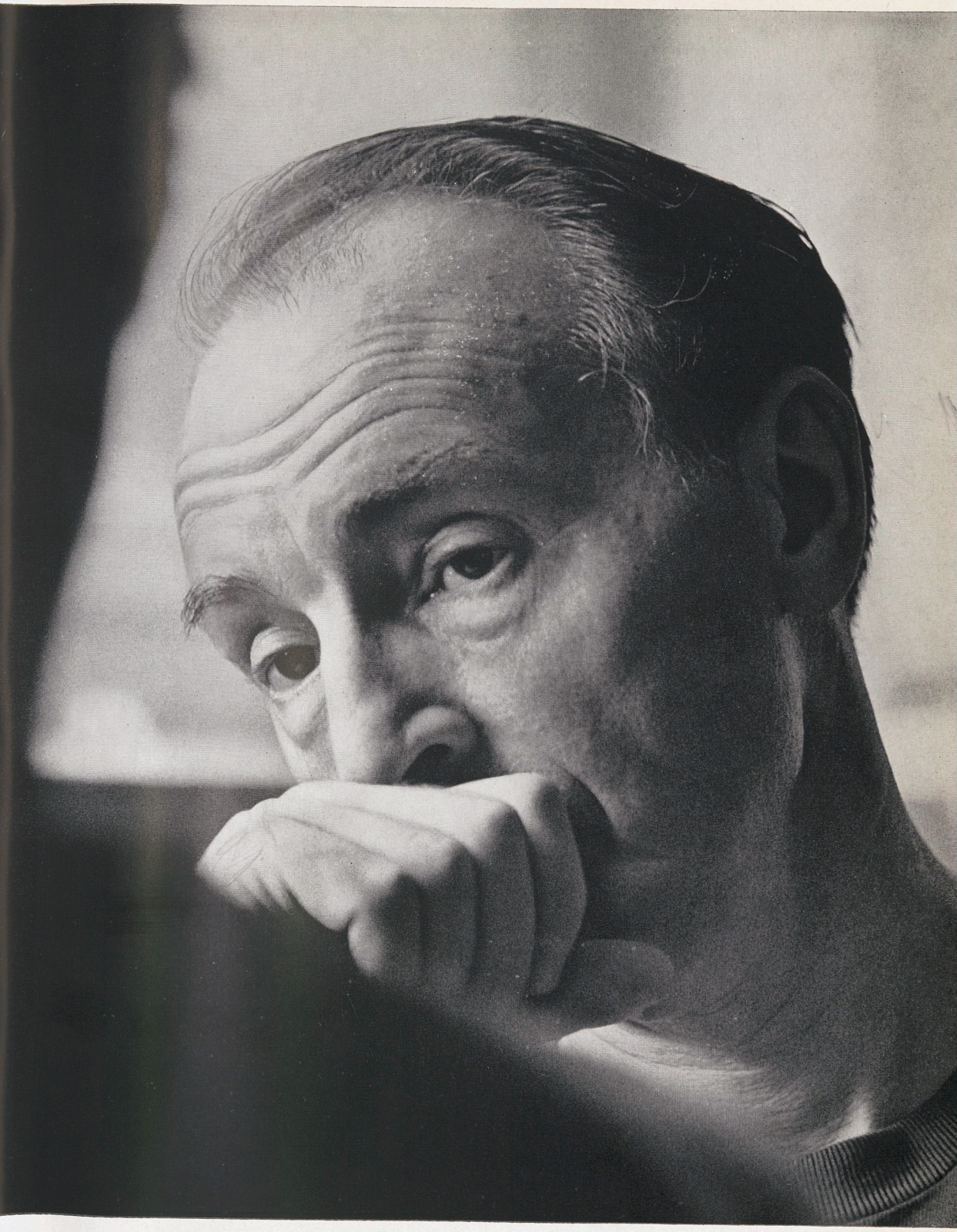
Die Premiere zeigte: Rußlands Großmeister hatten amerikanische und deutsche Tänzer und Musiker geformt und mühelos auf Apolls Parnaß geführt. Zum »Apollon musagète« kam als Deutsche Erstaufführung auch Strawinskys »Orpheus«, den Leopold Ludwig dirigierte, und, als Europäische Erstaufführung, Balanchines und Strawinskys »Agon« mit Robert Craft am Pult. »›Agon‹ war ganz eine Sache der zwölf New Yorker Tänzer, an ihrer Spitze die blitzende Melissa Hayden und der großartige Arthur Mitchell, die wenige Jahre zuvor der Uraufführung in New York zum Sieg verholfen hatten.« (Maack).

Dieser Premierentag, der 24. Juni 1962, ist in der Chronik der Staatsoper zu umkränzen. Igor Strawinsky feierte seinen 80. Geburtstag. Er feierte ihn am Hamburger Opernpult mit seinem »Apollon«. Als er die schmalen Stufen zum Pult hinaufstieg, erhob sich das Publikum von den Plätzen. Es wußte dieses Ereignis zu würdigen.

Fünf Abende dirigierte Igor Strawinsky sein Ballett »Apollon musagète«.

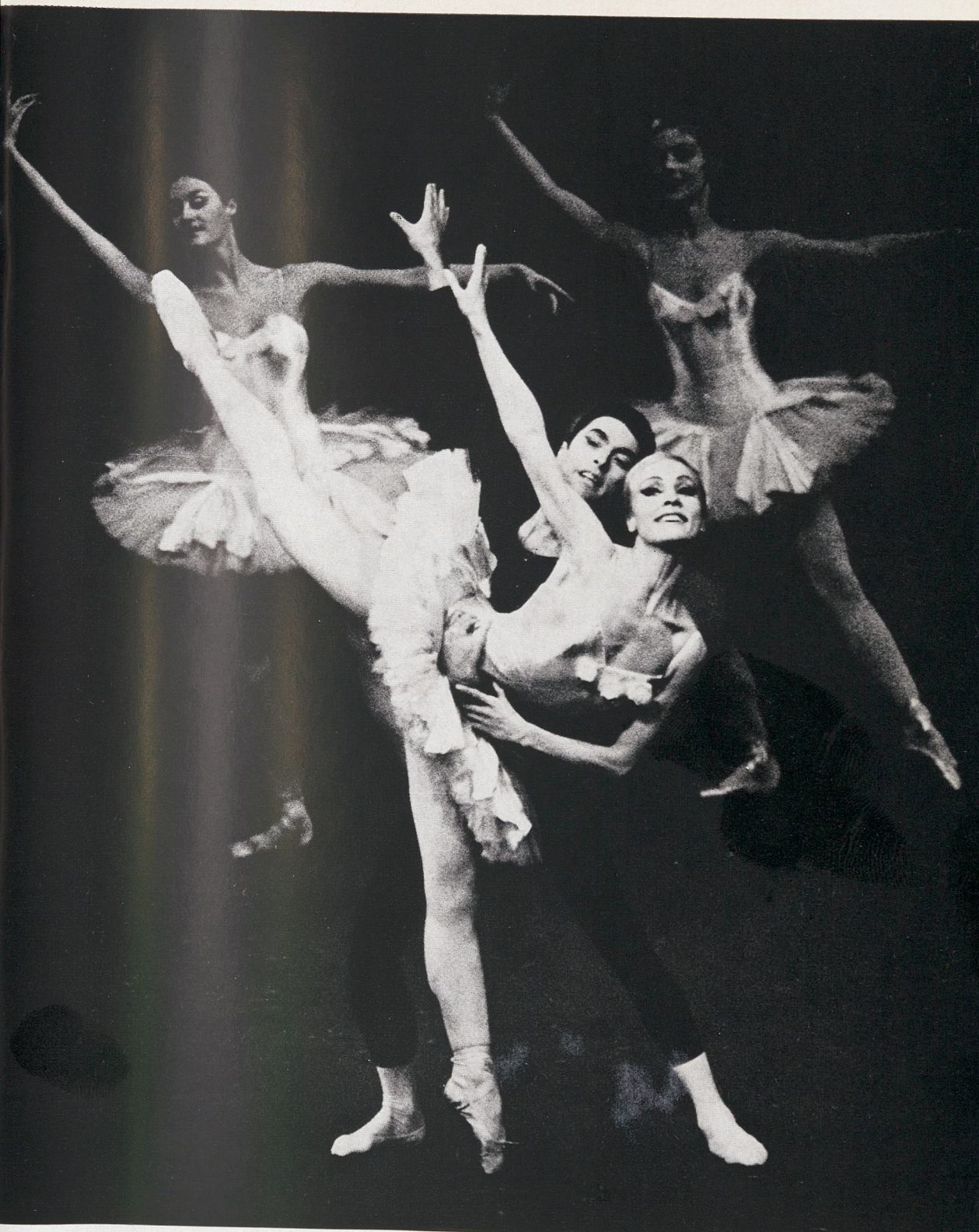
Balanchines handlungslose und van Dyks Handlungs-Ballette haben mehrere Jahre den Ballett-Spielplan getragen und das Ballett zu einem geschmeidigen Instrument gemacht. Es ging auf Reisen und nahm an zahlreichen Festspielen teil: Im ersten Jahr in Venedig und bei den Berliner Festwochen, 1965 an den Maifestspielen in Wiesbaden, im Herbst in Santander und San Sebastian an den Festivales de España und kurz darauf in Paris am dritten Festival International de Danse; 1966 ging es zur Ballettfestwoche nach München, 1967 (während das Opernensemble in Amerika gastierte) nach Zürich zu den Internationalen Juni-Festwochen und 1968 nach Barcelona mit der Uraufführung der »Furioso«-Choreographie.

Zu den großen Solisten gehörten in der Zwischenzeit: Marylin Burr als Feuervogel und in »Abraxas«, Claire Motte in »Sinfonie in C«, Maria Tallchief als Cinderella mit Angèle Albrecht und Heidi Korf als böse Schwestern. Anita Kri-



George Balanchine

Igor Strawinsky: »Apollon musagète« – Christa Kempf, Heinz Clauss, Angèle Albrecht, Erika Czarnecki – Strawinsky · Balanchine

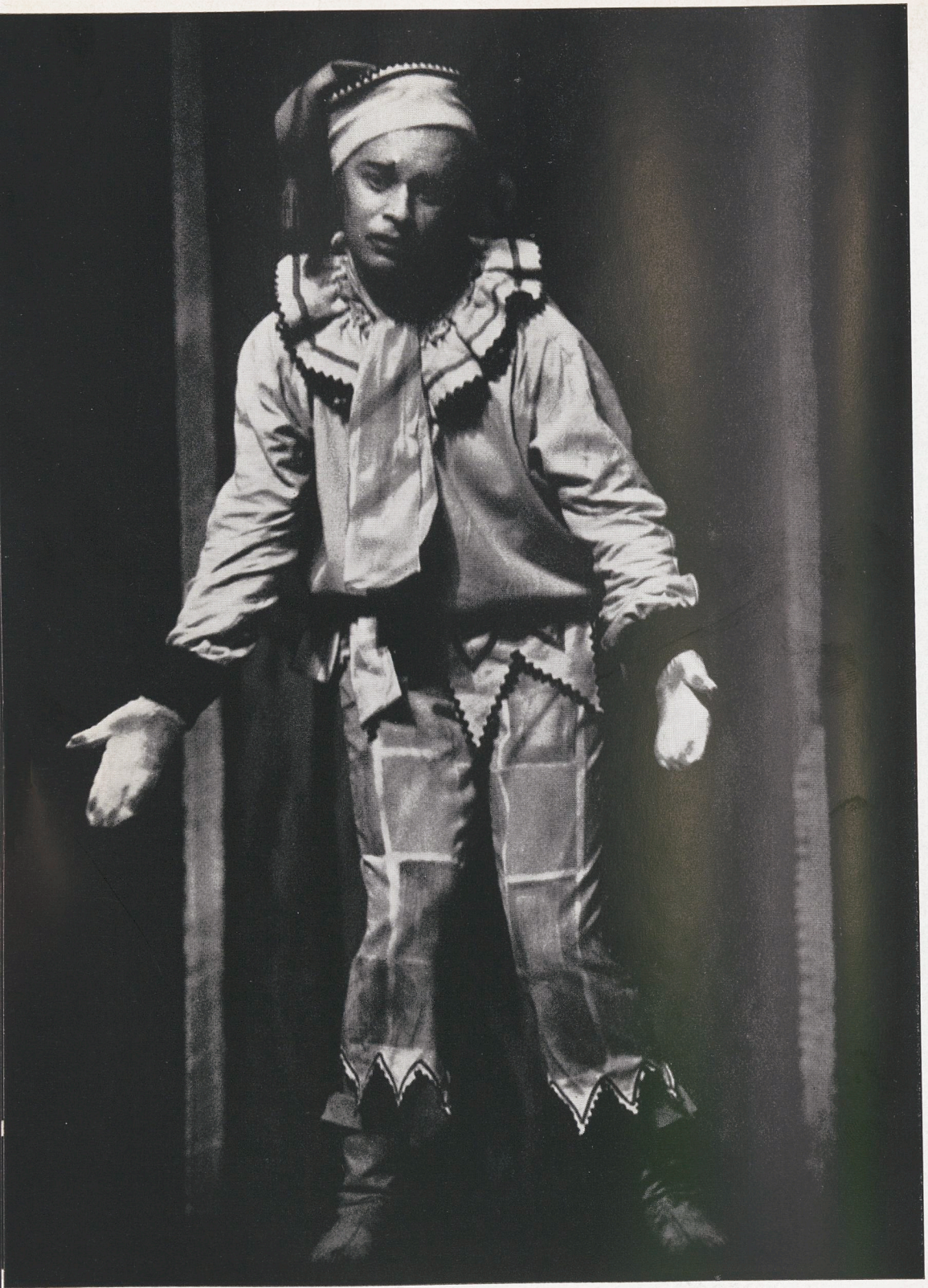


»Sinfonie in C« (Bizet) – Monique Sand, Rainer Köchermann
Bloomfield · Balanchine

Adolphe Adam: »Giselle« – Gerda Daum, Rainer Köchermann
Stirn · van Dyk · Grübler
Links: Peter Tschaikowsky: »Schwanensee« – Christa Kempf, Peter van Dyk
Stein · van Dyk · Maximowna

»Carmen« (Bizet) – Angèle Albrecht, Daniel Lommel – Kuntzsch · Petit · Clavé

»Chronochromie« (Messiaen) – Gerda Daum, Francis Sinceretti, Tomislav Vukovic – Auberson · Tetley · Ter-Arutunian



Igor Strawinsky: »Petruschka« – Peter van Dyk – Ludwig · Beriozoff · Benois

stina und Francis Sinceretti bestachen mit stupender Technik in »Furioso«, Gerda Daum brillierte als Pinocchio und als Möwe, genauso aber auch in den vogelhaften Visionen von Glen Tetley zur Musik Messiaens.
Schon in den ersten Jahren hatte Rolf Liebermann Gastensembles ins Haus geladen: Janine Charrat mit ihrem Ballet de France (1959), das New York City Ballet, bevor es im September 1962 auf seiner Welttournee nach Rußland flog, das London's Festival Ballet und das Royal Ballet im Herbst 1962, während das Hamburger Opernensemble in London gastierte. 1969 kam aus Amerika Alwin Nicolais mit seinem Dance Theatre. Hamburg hatte ihn schon mit seinen Globolinks in Menottis Oper kennengelernt und erlebte ihn später wieder bei »Kyldex«.
Irgendwann hat eine jede Entwicklung einmal ihren Höhepunkt erreicht, und es kommt die Zeit, da es nötig wird, neue Impulse zu geben, frisches Blut zuzuführen, damit keine Stagnation eintritt. Die Welt durfte nicht nur durch einen Großen wie Balanchine vertreten sein. Neue Techniken und neue Ausdrucksformen waren von den Jüngeren inzwischen entwickelt worden. Auch sie galt es, vorzustellen.
Als Gastchoreographen waren schon 1967 Roland Petit und Harald Lander ins Haus gekommen, von John Cranko und Maurice Béjart wurden Choreographien gezeigt. 1971 kam Glen Tetley, um Messiaens »Chronochromie« einzustudieren. Ein Jahr später folgte das Ballett »Threshold« (Schwelle) zu Alban Bergs Violinkonzert. Felix Blaska studierte ein Ballett für Tam-Tam und Schlagzeug ein, deren instrumentale Ausführung der Indonesier Jean-Pierre Drouet und der Franzose Pierre Chériza sichtbar auf der Bühne übernahmen. Scott Douglas, Peter Balzer und Gerhard Bohner zeigten neue Wege der Choreographie, und als abendfüllendes Werk kam Hans Werner Henzes »Undine« 1972 auf die Hamburger Ballettbühne. Jacqueline Rayet kehrte als Undine zurück, ihr Partner war Paolo Bortoluzzi, aus Genua stammend, einer der besten Tänzer unserer Zeit. Peter van Dyk hatte sich 1970 mit dem Prinzen in »Schwanensee« verabschiedet. Die Funktionen, die er als 1. Solotänzer, Ballettdirektor und Choreograph ausgeübt hatte, wurden nun aufgeteilt. Als Solotänzer waren Rainer Köchermann und Francis Sinceretti am Haus, die Ballettdirektion übernahm Fred Eckhard und als Choreographen kamen die schon genannten Gäste. Es begann eine Zeit des Suchens und des Abtastens. Persönlichkeiten wie John Cranko in Stuttgart oder John Neumeier in Frankfurt gab es nur vereinzelt. Wohin strebte das Ballett? Wo lagen seine geheimen Kräfte, die stark genug waren, um auch jenseits der Rampe zu zünden? Hier neue Wege zu finden, hat Rolf Liebermann seinem Nachfolger überlassen.

Marius Constant/Marcel Marceau: »Candide«

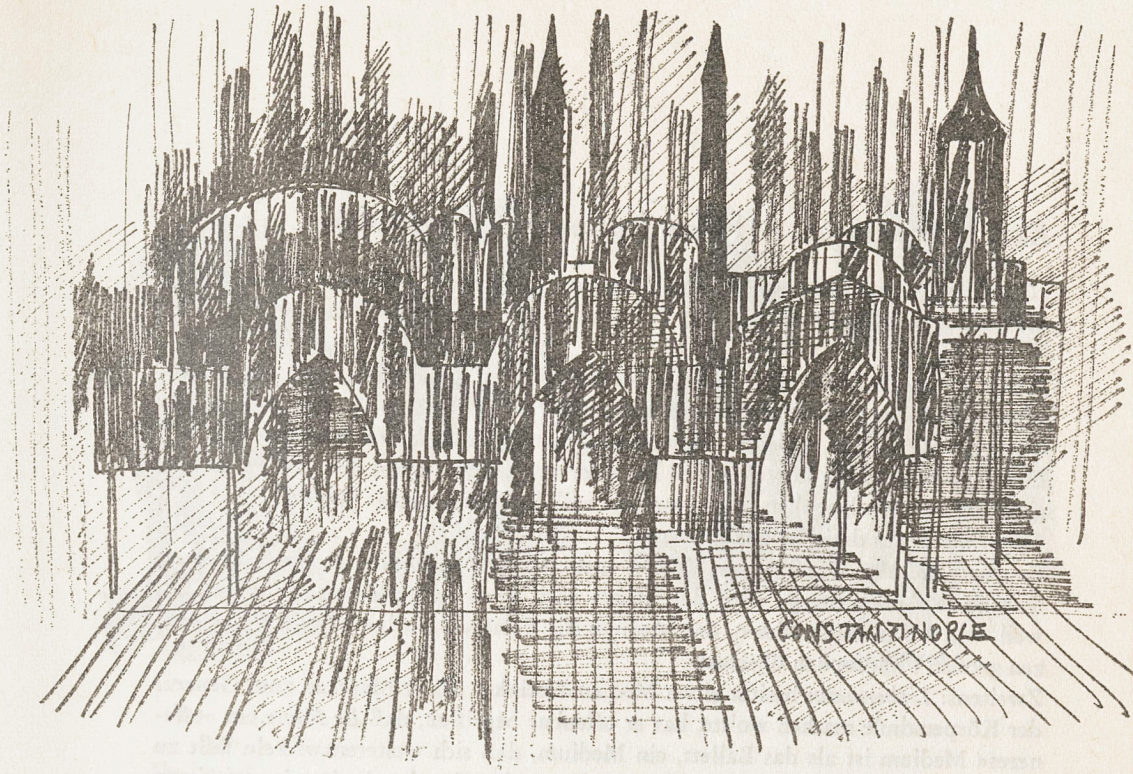
Uraufführung am 24. Januar 1971

Zuvor aber unternahm Rolf Liebermann noch ein Experiment: Er versuchte, Marcel Marceau an das Haus und an das Ballett zu binden. Marceau, der in Paris Schwierigkeiten mit der Finanzierung seiner Mimenschule hatte, sollte diese dem Hamburger Hause einbringen und zugleich die Leitung des Balletts übernehmen. Eine interessante und mutige Idee und – denkt man an die Mimengruppe in Swinarskys Penderecki-Inszenierung – durchaus nicht realitätsfremd. Die Opernregisseure, zu-

nehmend an Schauspiel und Film orientiert, neigen mehr und mehr dazu, Statisten, also Laien, durch solche Akteure zu ersetzen, die mit Spiel und Gestik bereits vertraut sind. Sie streben nach Ballett- oder Chormitgliedern. Nicht auszudenken also, was alles sich mit einer fest zum Hause gehörenden Mimengruppe machen ließe besonders auf dem Gebiet des zeitgenössischen Musiktheaters! Dieser Gedanke verriet Weitblick. Aber er vertrug sich nicht, jedenfalls zu jener Zeit nicht, mit der Neuordnung des Balletts. Beide Künste, ihrem Ursprung nach nah verwandt, hatten sich auseinander entwickelt. Was sie unterschied, war ihr Verhältnis zur Musik: Das Ballett findet seine Erfüllung durch die Musik, die Pantomime findet ihre Erfüllung gerade ohne sie (seit wir »Kyldex« gesehen haben, müssen wie die elektronische Musik von dieser Negation ausnehmen). — Dies zu erkennen, bedurfte es eines Irrtums: Rolf Liebermann übertrug Marcel Marceau den Auftrag für ein Mimodram, in dem dieser selbst die Hauptrolle inmitten von Ballettmitgliedern übernehmen sollte. Dieses Unternehmen mißlang. Die Zuschauer waren enttäuscht. Woran lag das?

Marcel Marceau war als Meister der Pantomime im Hamburger Schauspielhaus seit Jahrzehnten regelmäßiger und gern gesehener Gast. Er hatte sein Publikum, das ihn liebte. Er war weltbekannt als Bip, seiner ureigenen Schöpfung, die in unzähligen Alltags- und manchen Lebens-Situationen unsere Anteilnahme, unser Mitleid erregt hatte. Marceau trat zumeist allein auf. Er beherrschte die Kunst der Körpersprache in einer solchen Vollendung, daß es ihm möglich war, ganze Situationen und Handlungsvorgänge allein zu veranschaulichen. Er kommt ohne Partner, ja auch ohne Requisiten aus. Er besteigt imaginäre Treppen, setzt sich auf imaginäre Stühle, kämpft mit imaginären Gegenständen und Gegnern. Durch ein bestimmtes System von Gesten vermag er seine Gegner, ja sogar seine Gegenwelt dem Zuschauer zu suggerieren. Diesem nun bereitet es ein großes Vergnügen, die nur suggerierten Dinge und Personen zu identifizieren. Der Zuschauer wird ständig animiert, den Vorgang mitzuvollziehen, das »Fehlende« selbst zu finden. Da er mit dem »Fund« belohnt wird, hat er eine doppelte Freude: die des Anschauens und die des Entdeckens. Auch an sein Gedächtnis werden Anforderungen gestellt. Dann etwa, wenn eine ganze Folge von Begebenheiten vor dem Auge abrollt, die innerhalb der einzelnen Abschnitte aufeinander bezogen sind, so daß man sich erinnern muß, um den Zusammenhang zu erkennen. Ein Beispiel: In der Szene »Im Volksgarten« stellt Marcel Marceau der Reihe nach verschiedene Besucher des Parkes dar, die nacheinander entweder auf derselben Bank Platz nehmen oder sich davor oder daneben aufhalten: zwei ältere Damen, die eine schnatternd, die andere strickend, ein junges Mädchen mit einem Hund, der an einer bestimmten Stelle ein Bein hebt, um seine »Marke« zu hinterlassen, ein Dandy und wieder andere. Einer der letzten geht kopfschüttelnd und mißbilligend um die Stelle herum, die der Hund »markiert« hatte. Wir müssen uns während des letzten Vorganges erinnern, warum diese Stelle anrüchig geworden war. Dieser Rezeptionsprozeß ist verwandt mit dem Hören von Musik, wenn es gilt, ein Thema als Wiederholung oder in einer Abwandlung wiederzuerkennen.

In Erwartung solch potenzierter Freuden kam das Publikum zu Marcel Marceau. Aber was es geboten bekam, war durchaus nicht diese zu enträtselnde »Kunst der



Bühnenbildskizze und Figurinen zu »Candide« von Bernard Daydé

Stille». »Candide«, das neue Auftragswerk, war ein Mimodram. Das hatte man vorher gewußt. Offenbar aber sind Mimodramen doch nicht so populär wie Marceau als Bip. Jedenfalls bekam das Publikum eine üppige Kost an Augen- und delikatem Ohren-Schmaus geboten, mit der es nichts anzufangen wußte. Es gab kaum etwas zu enträtseln. Das Vergnügen blieb aus.

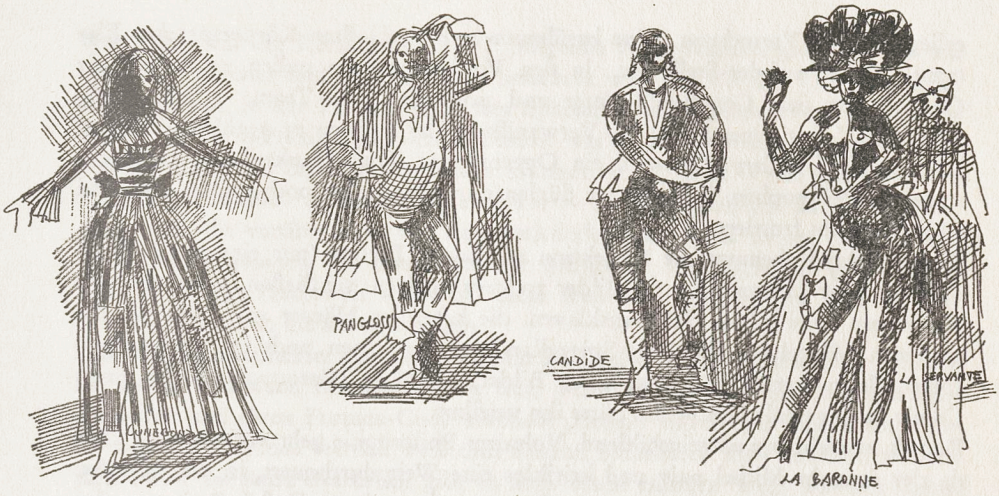
Nichterfüllte Erwartungen sind eine schlimme Sache. Sie verkehren sich in Aggressionen und verdichten sich zu einem Verdikt, das um so schwerer wiegt, weil es von Emotionen überwuchert, nicht aber von der Ratio durchleuchtet ist. Psychologisch verständlich ist es trotzdem. Aber diese Einsicht nützt dem Theater nichts. Was also stand der unvoreingenommenen Aufnahme von »Candide« im Wege? Befragen wir die Kritiker.

Doch auch hier werden wir nicht klüger. Die Kritiker — bis auf einen — reagierten ähnlich emotional wie das Publikum. Sie verrissen samt und sonders das Mimodram, das sie entweder mit dem Ballett verglichen oder an Marceau, dem Solisten, maßen. Wenn das aber so ist, so räsonierte der Einzelgänger unter den Kritikern, »dann ist es um die Gattung schlecht bestellt. Signalisiert ›Candide‹, dieses perfekteste aller Mimodramen, den Niedergang des Mediums?«. Karl Günter Simon stellte diese Frage und machte sie zum Gegenstand seiner Betrachtungen über den Stellenwert eines Mediums (»Theater heute«, März 1971). Seine Gedanken berühren grundsätzliche Fragen der Zusammenhänge von theatralischen Vorgängen und der betreffenden Medien, durch die sie sich abspielen. Die wesentlichsten Passagen seien daher hier wiedergegeben. Im ersten Teil untersucht der Autor den Stellenwert des Stückes »Candide« aus der Perspektive der Pantomime, im zweiten Teil den Stellenwert der Pantomime innerhalb der anderen theatralischen Medien.

Karl Günter Simon: (1) Vom Stellenwert eines Mediums

»Candide«, Mimodram von Marcel Marceau, Libretto von Claude Rostand nach der philosophischen Erzählung von Voltaire. Musik von Marius Constant.

Vorgestern noch hätte ich in meiner *Medien-Theorie* geschrieben, daß ein Mimodram nach einer philosophischen Erzählung per se ein Unsinn ist. Die beiden Medien vertragen sich schlecht. Pantomime kann allenfalls ausdrücken, daß ein Dompteur vor einem Löwen Angst hat oder umgekehrt; wenn aber ein Philosoph einen anderen Philosophen madig machen will, braucht er dafür Worte.
Gestern habe ich dreierlei dazugelernt:
Erstens: *Voltaire* besaß einen Medien-Instinkt. Sein *Candide* ist, dem Medium nach, eine Action-Story, mag der Inhalt auch noch so philosophisch sein. Und weil, wie wir ja heute wissen, das Medium die Botschaft ist, hat *Candide* den ganzen großen Philosophen überlebt.
Zweitens: *Liebermann* besitzt einen Medien-Instinkt. Als er Marceau zum General der Körperschule machen wollte, hat er offenbar begriffen, daß *Le Mime* ein »offeneres« Medium ist als das Ballett, ein Medium, daß sich weiterentwickeln läßt zu neuen Formen. Das Ballett, bei aller Verehrung für Cranko, basiert ja auf einem Code, der so fest geformt ist wie ein Morsealphabet. Und, strenggenommen, ist das Medium Ballett nie mehr gewesen als Diener eines anderen Mediums, nämlich der Musik. Decroux' *Mime* ist etwas ganz anderes: eine Analyse, eine Zerlegung der Körperanatomie – ein Zeichen-Repertoire, das sich zu allem möglichen zusammensetzen läßt.
Die dritte Lehre ist wahrscheinlich die erstaunlichste: *Marceau* besitzt einen Medien-Instinkt. Philosophen und Manager haben von Haus aus einen Hang zum Interdisziplinären; ein Solist aber ist ein Spezialist und naturgemäß beschränkt. Daß sich Decroux' *Mime* nicht zu »allem möglichen« zusammensetzen konnte, war ja vor allem schuld Marceaus. Seine Solisten-Leistung war so überragend, die naive Kreativität seiner frühen Jahre so gewinnend, seine Tournee-Organisation so weltumfassend, daß *Bip* den ganzen Erdball überzeugte, Pantomime könnte gar nichts anderes sein als *Bip*. Die Geschichte der neuen Pantomime ist ein wundervolles *Medien-Theorie*-Kapitel: wie ein Medium geboren wird, sofort zu einer riesigen Blume erblüht – und fast daran stirbt. Es war so, als seien sämtliche Musiker der Welt der Meinung Kierkegaards geworden, es gäbe keinen Ton mehr außer »Don Giovanni«. Marceau hat das genossen – und zugleich daran gelitten, er hat immer wieder versucht, Gruppen zu bilden, Schulen zu gründen, Mimodramen zu schreiben: das Medium zu erweitern. Es half ihm nichts und den Mimen nichts: ihr Medium blieb Solisten-Kunst. Facts geronnen zum Vorurteil: keine Frau wird Clown, kein Neger sauber – ein Pantomime bleibt einsam, ein Deutscher bleibt candide.
Der Kreis derer, die fähig waren, diese Sprache kreativ zu sprechen, blieb zu klein. Wo neue Ansätze entstanden, Team-work, Erweiterung des Formen-Repertoires, mehr als naive Themen, da geschah es außerhalb des Dufts der *Bip*schen Blume: Fialka, Tomaszewski – Beckett, Handke, Grotowski, Kagel nicht zu vergessen.



Und nun?

Der Solisten-Meister hat sich selbst überwunden, um nicht zu sagen: übertroffen. *Candide* erweitert die Grenzen des Mediums Pantomime. *Candide* ist, vor allem, vollendetes Team-work. Ein Autor, Claude Rostand, hat Voltaires Action-Story in ein Bilder-Drehbuch umgewandelt. Marius Constant hat eine Musik ko-produziert: manchmal begleitend, wie gute Ballettmusik Bewegung inspirierend oder tragend, manchmal nur Akzent wie gute Pantomimen-Musik, konkrete Töne malend – manchmal sogar Schweigen. Bernard Daydé, der Bühnenbildner, ist – nach Marceau und Voltaire – die Hauptperson des Abends: er nutzt die teure Technik virtuos. (»Es blieb alles«, sagt der kühle Liebermann, »im Rahmen des Etats.«) Ein westfälisches Bretterschloß kommt magisch auf uns zugerollt, im Lande der Bulgaren tobt der Krieg in einem Fahnenwald, beim Erdbeben in Lissabon überträgt sich das pantomimische Zittern der Akteure auf die Kulissen, die zitternd zerfallen. Der Großinquisitor schreitet auf hohem Kothurn und stellt seinen roten Kragen wie die Federn eines bösen Hahns, im Lande Eldorado gerät Candide in eine Orgie aus Spiegeln, Sex und Gold. Die Konsequenz heißt Homogenität. Die Gestensprache weitet sich zur Bildersprache: die Strukturen eines Mediums gehen in die Strukturen eines neuen Mediums über. Dafür zwei Beispiele: Einer der berühmten Effekte der Mimen-Dramaturgie, das fließende Sich-Verwandeln von einer Person in die andere, wird ins Szenische übertragen: hier verfließen Bilder. Oder jenes illusionistische Evozieren imaginärer Gegenstände, das ja der Pantomime ihren Heureka-Effekt bescherte: An einer Stelle, als Candide und Pangloss durch projizierte Wellen schwimmen, Geste plus Technik, hörte man aus dem prallgefüllten Zuschauerraum eine Klein-Mädchen-Stimme: »Wie machen die das nur???«, es war derselbe Überraschungseffekt, der vor zwanzig Jahren den tauziehenden, treppe-laufenden Bip begleitete. An dieser Stelle wurde klar: Der Übergang eines Mediums in ein neues war gelungen, die neue *Féerie* war da. Marceau

erliegt nie der Versuchung, seine berühmten und verblaßten Körpersprachen-Elemente, Gehen-auf-der-Stelle etc., in den Vordergrund zu stellen, er ordnet die Geste immer dem Gesamtbild unter und sich selbst dem Team. — Eine große Stunde im Leben eines Stars: die Verwandlung des Solisten ist geglückt. Sie überträgt sich auf andere: Da wird ein Opernsänger, Toni Blankenheim, zu einem stummen Philosophen, Ballettänzer dürfen nur gelegentlich noch tanzen und sind trotzdem nicht frustiert.

Bernard Daydé benutzt die Projektion abstrakter Farben (nur einmal ein Kopf oder ein paar Möwen), um die Bilder zu verschmelzen: sie fließen ineinander wie die Szenen eines Films. Galeerensklaven, die bebenden Häuser von Lissabon, die goldenen Mäntel im Eldorado-Spiegelland werden einen noch im Traum verfolgen: Man ertrinkt im Rausch der Bilder, als hätte Hieronymus Bosch einen Comic Strip gemalt und Fellini hätte ihn verfilmt.

Rausch ist nicht bewußtseinsbildend. Voltaires Philosophie geht völlig unter: Daß da der deutsche Michel naiv und kritiklos eine Welt durchquert, in der Militärs, Inquisiteure und Huren herrschen, muß man vorher wissen. Daß Leibniz von der »besten aller Welten« sprach und daß Voltaire ihn zynisch korrigierte, kann man in Marceaus *Candide* nicht lesen. Aber diesen Grundschulkurs der Aufklärung hat man inzwischen ja wohl absolviert. Dies ist ein formales Experiment, als solches ist es eindrucksvoll und überraschend: *Candide* ist das bisher überzeugendste Mimodram. Tomaszewskis Mimodramen standen immer in der Nähe des Ausdruckstanzes, Fialkas Bilderspiele blieben notgedrungen auf die intime Enge seiner Brettl-Bühne beschränkt, Marceau aber hat zum erstenmal den Versuch gemacht, das Mimodram zu einem technischen théâtre total zu machen, bei dem man die Pantomime fast vergißt.

(2) Der Stellenwert der Pantomime

Signalisiert *Candide*, dieses perfekteste aller Mimodramen, den Niedergang eines Mediums?

Man muß schon die Historie zu Hilfe nehmen, wenn man verstehen will, was hier geschieht. Damals, als Harlekin und Colombine aus Italien exilierten, prägten sie Oper, Schauspiel, die ganze Theaterwelt eines Jahrhunderts und mehr: sie inspirierten Dichter, Maler und Porzellan-Designer. Die commedia dell'arte demonstriert, was Stellenwert eines Mediums bedeutet: formal-stilistische Prägekraft, aber auch Beeinflussung des Bewußtseins einer Zeit. Diese Breitenwirkung, diesen stilbildenden Einfluß auf andere Medien hat die wiedergeborene Pantomime nie erreicht.

Der Stellenwert der Mimen war immer dann am höchsten, wenn die Zeiten das Sinnliche, Barocke liebten, — die Aufklärer schickten sie immer in die Vorstadt, auf den Jahrmarkt: Gottscheds Kampf gegen den Harlekin markiert ja die Grenze zweier Epochen. Bei der Wiedergeburt der Pantomime ist etwas sehr Merkwürdiges passiert: Decroux, ihr Formenschöpfer, war und ist ein Cartesianer, ein Rationalist. Marceau aber, Bip mit der Blume, der den Erfolg der Gattung über die

Welt trug, war ein Romantiker, ein Protagonist jener Nachkriegsepoche, die uns Cocteau, Duvivier und Marcel Carné bescherte, auch die Erfolge von Giraudoux und Schéhadé, in der Malerei Dali, den Spätsurrealisten, Hundertwasser und die Wiener Schule. »Poésie« und »merveilleux« waren die Schlüsselworte jener Zeit, Spiegel, Gold und Schmetterlinge ihre Leitmotive. Marceau – das Gold und die Spiegel im *Candide* sprechen wieder dafür – ist wahrscheinlich die letzte Blüte dieser Zeit, die vorüber ist – und sicher wiederkommen wird. Er ist, vom literarischen Gehalt gesehen, ein Sonntagsmaler geblieben. Sonntagsmaler gehören zur Traumwelt, zur Fluchtwelt – obwohl diese Welt eine sehr wichtige Welt ist, gibt es wenige Kritiker, die sie verteidigen.

Das Dokumentartheater hat eine rationale Stilepoche markiert. In solchen rationalen Zeiten überleben formale Künste nur, wenn sie das Üppige, »Kulinarische« abstreifen und ihren Formen-Code asketisch pflegen: Akrobaten werfen den Flitter weg, Pantomimen werden weiß und einsam, Balanchine wird abstrakt, modern jazz findet zu Bach. Natürlich gibt es noch einen anderen Weg: sich mit einem rationalen Autor verbünden. Aber Voltaire ist wohl doch zu tot, um sich gegen einen Candide namens Marceau als Autor zu behaupten, »candide« ist ja das französische Wort für etwas, was Pantomimen seit Marceau gewesen sind: einfältig, treuherzig, romantisch, optimistisch.

Ich kann mir nicht helfen: aus der engen Perspektive der Pantomime, aus der Inside des Mediums gesehen, hat *Candide* einen großen Stellenwert – der Stellenwert der Pantomime aber innerhalb der anderen Medien hat sich leider nicht geändert. Weiterhin werden Ballettkritiker diese Kunst mit Cranko oder Mary Wigman zu vergleichen suchen. Weiterhin werden die naiven Geschichtenerzähler ihr Publikum zufriedenstellen. Ein Handke macht noch keinen Sommer. Wer dieses Medium liebt, diesen rationalen, strengen Kern, aus dem romantische, aber auch andere Blumen wachsen können, der darf ein bißchen traurig sein.

Ensembletheater und Stagione

Der Intendant hatte auf das Ensemble gesetzt, um zeitgenössische Werke ins Repertoire zu bringen. Dies war ihm gelungen. Er hatte ein glänzendes Ensemble. Das war anfangs nicht sein Verdienst gewesen, denn er hatte einen Stamm von 60 Solisten übernommen, die größtenteils erfahren waren in der Darstellung zeitgenössischer Themen. Seine Aufgabe war zunächst die Ensemble-Pflege. Die Besetzung der übernommenen Aufführungen mußte kontrolliert, die Stimmen mußten auf neue Verwendungsmöglichkeiten hin beobachtet werden. Denn die Stimmen verändern sich im Laufe der Jahre. Sie werden größer, voller. Dann entwachsen die Sänger bestimmten Partien; dafür harren ihrer dann Partien, die ein größeres Stimmvolumen verlangen. Aus einem Cherubin wird ein Octavian, ein Komponist (»Ariadne auf Naxos«) oder aber eine Zdenka oder Pamina. Aus der Königin der Nacht wird vielleicht eine Sophie. Dann müssen junge Sänger hinzukommen, um in die Partien hineinzuwachsen, die die erfahrenen Sänger nicht mehr singen. So verändert sich ein Ensemble ständig.

Rolf Liebermann saß jeden Abend im Parkett rechts, Reihe 1, Platz 3.

Das ist kein Opfer, ich finde den »Figaro« jeden Abend schön, an dem er erstklassig aufgeführt wird. Es ist schon zur Selbstverständlichkeit für die Sänger geworden, daß ich mit wachem Auge und Ohr zugegen bin. Es ist eine Freude, etwas Schönes.

Als Rolf Liebermann kam, sang Clara Ebers die Kaiserin, die »Capriccio«-Gräfin, die Donna Anna und – bezaubernd in ihrer Noblesse – die betagte Gräfin in »Figaro läßt sich scheiden«. Sie und Mathieu Ahlersmeyer gaben ein hinreißendes Paar, an dem weder die Ehe- noch die Revolutionsjahre spurlos vorübergegangen waren. Frau Ebers verabschiedete sich von der Bühne als Marschallin. Neben ihr stand als Octavian eine der Jüngsten auf der Bühne: Elisabeth Steiner. Rolf Liebermann hatte sie, blutjung, von der Berliner Musikhochschule weg engagiert. An der Berliner Oper hatte sie in sehr kurzer Zeit eine Hauptpartie in der Boris-Blacher-Oper »Rosamunde Floris« übernommen, nachdem die dafür vorgesehene Sängerin erkrankt war. In Hamburg sang sie zuerst den Niklaus neben Arturo Sergi als Hoffmann. Sergi hatte damals viele Wochen mit Walter Felsenstein geprobt. Er war ein vorzüglicher Alfred und »Rigoletto«-Herzog, sang aber auch Lohengrin und Stolzing. Elisabeth Steiner sang sich durch das leichtere Mezzo-Fach (Cherubino, Smeraldine in »Die Liebe zu den drei Orangen«) bis zum Komponisten und zur Dorabella hinauf. Auch Edith Mathis begann als Cherubin; sie wurde später Regina (»Mathis der Maler«), Zdenka und schließlich Pamina. In ihrem »Figaro« war Melitta Muszely die Susanne. Sie war außerdem als Liù, als Violetta, Donna Elvira und Tatjana (»Eugen Onegin«) zu hören. Edith Lang war u. a. Donna Anna, Abigail und Desdemona; Colette Lorand Eva, Frau Fluth und Fiordiligi. Martha Mödl, einst die Isolde und Brünnhilde, sang nun Jokaste (»Oedipus Rex«), Klytämnestra und Mrs. Herring (»Albert Herring«). Als Isolde und Brünnhilde kamen Gladys Kuchta und Birgit Nilsson. Helga Pilarczyk, die Lulu in der Rennert-Inszenierung, sang Turandot, Giulietta, Marina, Orlofsky, Jenny, und die modernen Partien Antigone (Honegger), Medea (»Der goldene Bock«), Noahs Weib (»Die Sintflut«) und die Mutter in Dallapiccolas »Der Gefangene«. Als sie nach der Turandot erkrankte, lernte Anneliese Rothenberger innerhalb von

14 Tagen die Poppea für die Erstaufführung der Monteverdi-Oper. Ihr Ottone war Heinz Hoppe, Nerone Ernst Haefliger, der später auch Belmonte, Pelleas und Ulysse sang. Heinz Hoppe sang Ottavio, den Hans in »Die verkaufte Braut«, den Lenski und den Fischer in Othmar Schoecks Einakter »Vom Fischer un syner Fru«. Auch Helmut Melchert war Nerone, später Oedipus, Jim (»Mahagonny«), Großinquisitor (»Der Gefangene«), Lucifer (»Die Sintflut«), Schuiskij (»Boris Godunow»), der Barkeeper in »The Visitation« und der dubiose Kommandeur in Blachers »Zwischenfälle bei einer Notlandung«. Hans Beirer war der Wagnertenor und gab einen hinreißenden Alfred (»Die Fledermaus«). Vladimir Ruzdak sang Homburg, Rigoletto und Eugen Onegin, Zacharias (»Nabucco«), Pimen und den Priester in »Aida«; Heinz Fliether war u. a. Kurwenal und Hans Sachs; Arnold van Mill Osmin, Falstaff (»Die lustigen Weiber von Windsor«), Boris Godunow, Gremin und Daland. Auch Lawrence Winters sang noch die großen Baß-Partien, bis er am 24. 9. 1965 starb. Toni Blankenheim gehörte gewissermaßen zum eisernen Bestand des Ensembles vom ersten bis zum letzten Tag dieser vierzehn Jahre. Höhepunkte aus der Vielzahl seiner Partien waren sein Wozzeck, Beckmesser und Dr. Schön (»Lulu«). Den Wozzeck sang er in allen Wiederaufnahmen, während er als Marie zunächst Helga Pilarczyk und Elfriede Wasserthal, dann Sena Jurinac und Wendy Fine zur Seite hatte. Als Dr. Schön war er den Lulus von Helga Pilarczyk, Joan Carroll und Anneliese Rothenberger verfallen.

Gisela Litz, Cvetka Ahlin und Maria v. Ilosvay vertraten das Alt-Fach. Ria Urban war die lyrische Soubrette. Kurt Marschner war der während all der Jahre gleichermaßen bewährte Tenor-Buffo. Er konnte die kleinste Partie mit prallem Leben füllen. Unvergessen bleibt sein Wenzel.

Neu ins Ensemble kamen im Laufe der Jahre für das Sopran-Fach u. a. Arlene Saunders, Enriqueta Tarrés (Leonore, Kaiserin), Luisa Bosabalian (Donna Anna, Jenufa, Mimi), Jeanette Scovotti (für das Koloraturfach), Regina Marheineke (für das Soubretten-Fach). Arlene Saunders begann als Iphis (»Jephta«); sie war die schöne Marianne (»Jacobowsky und der Oberst«), Anne (»The Rake's Progress«), Fiordiligi, Donna Elvira, dann Mimi, Arabella, Elsa, Elisabeth, Freia, die Marschallin und die »Capriccio«-Gräfin.

Gerade von der Hamburger Musikhochschule kommend, hatte Judith Beckmann einst vorgesungen. Aber das große Haus hätte dem organischen Wachsen ihrer Stimme nicht gedient. So empfahl ihr der Intendant zunächst ein Engagement an kleineren Bühnen. Später, als ihre Stimme sich entsprechend entwickelt hatte, kehrte sie nach Hamburg zurück. Sie übernahm Fiordiligi, Tatjana und die »Figaro«-Gräfin. — Im Mezzo-Fach sang Kerstin Meyer die Penelope der Monteverdi-Oper, Preziosilla, Ardens Frau, Hamlets Mutter, Dorabella und Fricka. Irene Dalis war die Amme (»Die Frau ohne Schatten«), Kundry und Amneris. Aus Amerika kommend, als Choristin noch, begann Tatiana Troyanos als Preziosilla und Türkenbab. Sie wurde dann Dorabella, Octavian, Carmen und gab eine unerhört eindringliche Darstellung der Jeanne (»Die Teufel von Loudun«). Ursula Boese sang das tiefe Altfach: Orpheus, Magdalena, Erda. Gerhard Stolze sang Oberon, Loge und zahlreiche Partien des modernen Charakter-Faches. Unvergessen bleiben wird sein Oberst Strjerbinsky (»Jacobowsky und der Oberst«). Neu verpflichtet wurde

Ernst Kozub als Linkerton, Dimitrij (»Boris Godunow«), Max und Alvaro. Später sang er auch Bacchus und Lohengrin. Kozub starb am 27. 12. 1971. Auch der Ire Dermot Troy starb. Er war erst eine Spielzeit dabei, hatte einen wunderschönen Lenski gesungen. Erwin Wohlfahrt kam als junger Sänger aus der Schule Walter Felsensteins. Er war ein unglaublich intensiver Darsteller, der sich in jede Rolle mit Kraft und Leidenschaft hineinsteigerte. Als Jakob (der »Fresser« in »Mahagonny«), Truffaldino (»Die Liebe zu den drei Orangen«), Eisenstein, Czerbuniewicz (»Jacobowsky und der Oberst«), Albert Herring und als Killer in »The Visitation« war er immer wieder von Grund auf anders. Eine seiner letzten Partien war Mime, den er auch in Bayreuth gesungen hat. Wohlfahrt starb am 28. 11. 1968. Neu hinzu kam auch Harald Ek für das lyrische Tenor-Fach. Seine eindrucksvollste Leistung war wohl der Kapitän Vere in »Billy Budd«. Die Titelpartie dieser Britten-Oper sang (nach Richard Stillwell) William Workman. Auch er gehörte zu den Neuentdeckungen und sang viele Partien im leichteren Bariton-Fach, darunter den Figaro (»Barbier von Sevilla«). Als Anfänger hatte auch Franz Grundheber begonnen. Seine von der Stimme her schwerste Partie war der Donner, den er hervorragend sang. In der »Spanischen Stunde« hatte er alle Standuhren zu schleppen. Hans-Otto Kloose sang die Grafen, Sharpless und Herrn Fluth. Richard Cassilly kam als Radames und Laca, wurde dann behutsam in das Wagner-Fach gelenkt, in dem es ja kaum Nachwuchs gibt. Er sang Parsifal und Siegmund; auch war er ein äußerst dramatischer Othello. In die nervös-modernen Partien fand er sich mit der gleichen Intensität: Herodes, später Ägysth; dagegen ist sein Tambourmajor (»Wozzeck«) wieder voll strotzender Vitalität. Auch Placido Domingo sang in Hamburg zum ersten Mal auf einer deutschen Bühne. Er kam als Rudolfo (»La Bohème«) und wurde rasch berühmt. Aus Lübeck kam Peter Haage für Peter Iwanow (»Zar und Zimmermann«). Aus ihm ist inzwischen ein sehr eindrucksvoller Mime geworden. — Im Baß-Fach begann Hans Sotin in Hamburg. Er sang zunächst kleinere Partien (u. a. in »Jacobowsky und der Oberst«), dann war er Don Alfonso, Sarastro, Procida (»Die sizilianische Vesper«), der Landgraf in »Tannhäuser« und Ochs auf Lerchenau. Etwas später als er kamen aus Köln Kurt Moll und aus Berlin der Finne Martti Talvela (»Aida«-König, Boris Godunow). — An Peter Roth-Ehrang muß noch erinnert werden. Er begann etwa zusammen mit Erwin Wohlfahrt und sang zahlreiche Baß-Buffo-Partien (Warlaam, die Köchin in »Die Liebe zu den drei Orangen«). Er starb am 28. 12. 1966. — Tom Krause kam 1962 als Escamillo. Auch für ihn ist die Welt inzwischen klein geworden.

Nicht alle können hier genannt werden. Es fehlen manche Namen von Sängern, die dem Hause nur kürzere Zeit angehörten, aber doch ihr Bestes gaben und vielen in Erinnerung geblieben sind. Diejenigen, die Hamburg über längere Zeit und insbesondere auch dann noch verbunden blieben, als sich ihnen bereits eine Welt-Karriere eröffnet hatte, würdigte der Senat der Hansestadt mit der Ernennung zur Kammersängerin bzw. zum Kammersänger. Dieser Titel wurde während der vierzehn Jahre 27mal verliehen.

Der Intendant überwachte die Laufbahn seiner Sänger mit Sorgfalt. Aber er übte auch keine Pression aus, wenn sich ihnen eine lohnende Aufgabe, ein Gastspiel an einem für sie wichtigen Ort boten.

Ich persönlich finde, daß ein gutes Betriebsklima die wichtigste Voraussetzung für eine wirkliche Zusammenarbeit ist. Man muß zum Beispiel junge erstklassige Talente entwickeln und ihnen dann, wenn sie etwas geworden sind, versuchen zu helfen. Wenn einer zu mir kommt und sagt, er hat dieses Angebot, und das wäre für ihn sehr wichtig, dann werde ich ihm die drei Monate Urlaub geben. Er kommt dann sicher zu mir zurück und bleibt, wenn ich ihn brauche. Das nenne ich Ensembletheater: wenn man ein permanentes Niveau halten kann. Premieren interessieren mich nicht, die gleichbleibende Qualität der Repertoirevorstellung ist wichtig.

Noch immer besucht er, wenn irgend möglich, die Vorstellungen und geht nachher auf die Bühne.

Um mich zu bedanken. Wenn etwas nicht in Ordnung war, wird es sofort nachher besprochen. Nur wenn ich nicht komme, um die Hand zu geben, wissen alle, daß es schlecht war. Sollte ich einmal nicht im Haus sein können, dann lass' ich mir am nächsten Tag berichten. Aber ich ziehe daraus keine Konsequenzen, denn Berichte aus zweiter Hand sind keine Basis für Verhandlungen. Auf klare Situationen lege ich größten Wert. Ich will meinen Leuten auch auf der Treppe begegnen können.

Rolf Liebermann hielt am Ensembletheater auch dann noch fest, als er längst begonnen hatte, einen Kontrapunkt hierzu in Gang zu setzen. Gegen Ende seiner dritten Spielzeit veranstaltete er zum ersten Mal »Festliche Opernabende«: sechs verschiedene Werke wurden in internationaler Spitzen-Besetzung gegeben. Hamburger Besucher sollten auch einmal Gelegenheit haben, die Sänger der Weltklasse, die sie von Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen her kennen, an Ort und Stelle zu hören. Wer nicht nach Bayreuth oder Salzburg reisen kann, sollte Gleiches in Hamburg erleben können. Die Eintrittspreise für diese »Festlichen Opernabende« mußten hinaufgesetzt werden, denn die Honorare der Gäste ließen sich aus dem normalen Etat nicht bestreiten. Dreimal, bis 1965, standen solche exklusiv besetzten Aufführungen als Höhepunkte – wenngleich noch als Fremdkörper – im Spielplan. Sie zeigten überraschend, daß das Hamburger Ensemble glänzend neben den Stars bestehen konnte. Das mochte dem Intendanten den Mut zu weiterem Risiko gegeben haben: Er verpflichtete Stars für die Dauer einer ganzen Neueinstudierung, also für die volle Probenzeit. Erhöhte Preise mußten einen Teil der ungewöhnlichen Gagen auffangen. Aber: der Abonnent zahlte seinen alten, »erschwinglichen« Preis. Auf diese Weise und durch genau disponierte Aufführungs-Serien der betreffenden mit Stars besetzten Werke gelang es im Laufe der Zeit, Star-Theater in das Ensembletheater zu intergrieren.

So konnte auch Joan Sutherland als Cleopatra (Händels »Julius Cäsar«) und als Lucia zusammen mit Placido Domingo – er war inzwischen auch ein Star –, Tito Gobbi als Jago, Sena Jurinac als Tosca und »Wozzeck«-Marie, Anja Silja als Senta zusammen mit Theo Adam als Holländer, Nadeshda Kniplova als Küsterin, Felicia Weathers für »The Visitation« und die »Sizilianische Vesper«, Hilde Güden und Anneliese Rothenberger für die »Fledermaus« verpflichtet werden. Frau Rothenberger probte mit Günther Rennert ihre erste Lulu in Hamburg.

Und noch ein zweiter Kontrapunkt wurde den Ensemble-Stücken im Repertoire entgegengesetzt. Er war bedingt durch das Repertoire, das ja, nach der Auffassung

des Intendanten, »ein normales, vernünftiges und zumutbares Verhältnis zwischen Moderne und weltweit Bewährtem bekommen« sollte. Wie veränderte es sich bei einem Zuwachs an zwei modernen Stücken pro Jahr?

Wir haben jetzt ein Repertoire von ca. 60 verschiedenen Abenden, etwa 15 davon sind modern. Der Abonnent wird zweimal mit einer modernen Oper konfrontiert, zehnmal bekommt er das, was er kennt und seit langem liebt.

In diesen Zahlenangaben stecken zwei verschiedene Verhältnisse. Im Gesamtrepertoire ist das Verhältnis von Klassik zur Moderne 60 : 15 = 4 : 1; also 25 % beträgt der Anteil an modernen Werken. Im Abonnentenangebot ist das Verhältnis aber nur 12 : 2, also 6 : 1. Knapp 18 % beträgt der Anteil der modernen Stücke im Jahres-Spielplan der Abonnenten. Diese Zahl verringert sich noch, wenn die eine oder andere Abonnementsreihe nicht zwei, sondern nur ein modernes Werk erhalten kann, sei es aus Besetzungs- oder aus anderen Gründen. Das bedeutet: die modernen Werke können nicht so oft angesetzt werden wie die klassischen. Wenn die klassischen Stücke aber mehrfach angesetzt werden, ohne daß sie entsprechend neuen Zuwachs erhalten, so nutzt sich das klassische Repertoire rascher ab als das moderne. Der einzelne Abonnent bekommt daher im Verlauf einer bestimmten Zeit »La Bohème« oder den »Troubadour« ein zweites Mal zu sehen. Um wiederholte Aufführungen der gleichen klassischen Oper nun immer attraktiv zu machen, besetzte Liebermann sie so »hoch« wie nur irgend möglich. Allerdings wählte er hierfür nur solche Opern aus, die von vornherein für Stars komponiert worden waren, wie etwa manche Verdi- oder Puccini-Oper.

Das sah in der Praxis etwa so aus: Die Hamburger »Troudadour«-Inszenierung stammte aus dem Jahr 1949. Sie war mittlerweile einem jeden Intendanten, der das Haus übernahm, ein Dorn im Auge. Als Herbert Paris kam, sagte Günther Rennert zu ihm: »Als erstes muß der ›Troubadour‹ abgesetzt werden, er ist überholt.« Hierauf Herbert Paris: »Aber es ist vom Bühnenbild her ein praktikables Stück. Was machen wir, wenn wir wegen Erkrankung kurzfristig eine Vorstellung ändern müssen? Für solche Zwecke ist der ›Troubadour‹ ideal, er läßt sich in wenigen Stunden aufbauen.« Also blieb der »Troubadour«. Er sorgte viele Male dafür, daß am Abend der Vorhang für ein Stück aufgehen konnte. Auch Heinz Tietjen und Rolf Liebermann wollten als eine ihrer ersten Handlungen den inzwischen immer älter gewordenen »Troubadour« absetzen, mußten dann aber aus den gleichen Gründen wieder davon Abstand nehmen. Um diese Verdi-Oper dennoch zeigen zu können, entschloß sich Rolf Liebermann, sie mit Spitzenkräften zu besetzen. Mit Renata Scotto, Montserrat Caballé oder Martina Arroyo als Leonora und mit Fiorenza Cossotto als Azucena, mit Placido Domingo, Luciano Pavrotti, Giovanni Raimondi oder Bruno Prevedi als Manrico und mit Peter Glossop, Sherrill Milnes oder Norman Mittelmann als Luna erhielt der alte »Troubadour« neue Attraktivität.

Der einstige Gegensatz zwischen Ensemble- und Startheater wurde also aufgehoben durch Differenzierung: Kurzfristig engagierte Stars setzte Liebermann nur in solchen Inszenierungen ein, die der Auffrischung bedurften und die ohnehin auf wenigen »Parade-Rollen« basierten (»Madame Butterfly«, »Tosca« usw.). Aufführungen aller jener Werke hingegen, deren Inszenierungsstil auf einer minuziösen Personenregie beruht, wurden nur in der Premierenbesetzung gegeben. Hierzu ge-

hörten u. a. die Felsenstein-Inszenierungen »La Traviata« und »Rigoletto«. So empfindliche Ensemble-Stücke wie »Così fan tutte«, seit 1955 im Spielplan und inzwischen mehrfach neu besetzt, erhielten zur Wiederaufführung immer entsprechende Proben, damit das szenische und das musikalische Zusammenspiel der fortwährend gemeinsam agierenden oder singenden Personen auf der Bühne auch möglichst die konzise Form behielt. So setzte der Intendant »Così fan tutte« bei Erkrankung eines der sechs Sänger lieber vom Spielplan ab, als daß er einen Gast in dieses schwierige Stück hineinnahm.

Mit der Verpflichtung von Sängern internationaler Provenienz stellte sich nun ein neues Problem ein: In welcher Sprache soll gesungen werden? Die Stars, die zum größten Teil für die italienischen Opern engagiert wurden, beherrschen ihre Partie nur in der Originalsprache, da von ihnen an den großen Opernhäusern der Welt nichts anderes verlangt wird. Dieses Problem löste der Hamburger Intendant von Fall zu Fall und nicht ohne Rücksicht auf die Besucher. Er ließ grundsätzlich all jene Opern in deutscher Sprache singen, die dem Typ der opera buffa angehören, da bei ihnen die Handlung vorwiegend im recitativo secco, also im Wort, ausgelöst und vorangetrieben wird und vieles unverständlich bliebe, würde man die ganze Skala von Wortwitz, Schlagfertigkeit und zu Komplott oder Intrige treibendem Schalk nicht verstehen. »Don Pasquale«, »Die heimliche Ehe«, »Die Hochzeit des Figaro« und »Così fan tutte«, ferner Rossinis »Barbier von Sevilla« standen daher in deutscher Sprache und mit hauseigenen Kräften im Repertoire. Die italienischen Opern des 19. Jahrhunderts dagegen, bei denen ohnehin die Handlung als hinreichend bekannt vorausgesetzt werden darf (etwa »Tosca« oder »Madame Butterfly«), oder Opern, bei denen die Handlung in einleuchtender szenischer Aktion oder in einer affektgeladenen musikalischen Sprache zum Ausdruck kommt, wurden, soweit sie mit jenen Sängern internationalen Ranges besetzt waren, in der Originalsprache gesungen.

Es hat sich gezeigt, daß ein Großstadt-Publikum diesem Vorgehen folgt. Vor einigen Jahren ergab eine Umfrage an alle Besucher, ob sie die Neueinstudierung von »La Bohème« in italienischer oder in deutscher Sprache wünschten, eine leichte Mehrheit zugunsten der Originalsprache. Später zeigte sich ein gleiches Ergebnis an den Besucherzahlen der Oper »Carmen«, die in zwei verschiedenen Besetzungen einstudiert wurde, einmal in deutscher, das andere Mal in französischer Sprache. Die größere Nachfrage fanden die Aufführungen in der Originalsprache. — Zu berichten bleibt noch über das Repertoire an »schweren« deutschen Werken (Strauss, Wagner). Es ist längst Brauch geworden, daß alle großen Opernbühnen sich die »optimale« »Ring«-Besetzung rechtzeitig sichern, d. h. zwei bis drei Jahre im voraus. Sänger des hochdramatischen Fachs hat es zu allen Zeiten nur sehr wenige gegeben. Wotan, Brünnhilde, Siegfried, Tristan und Isolde gehörten schon immer zu den Reisenden. Kaum je konnte eine Bühne den »Ring« aus dem eigenen Ensemble besetzen. Daß heute diese Engagements so frühzeitig getroffen werden müssen, weil die Sänger sonst »ausgebucht« sind, ist natürlich mit dem Risiko verbunden, daß sie möglicherweise bei Antritt des Engagements nicht mehr in der gleichen Hochform sind wie bei Abschluß des Vertrages. Aber dies ist nur eines von vielen künstlerischen Risiken, die ein Opernintendant eingehen muß.

Wagner- und Strauss-Opern sind also weitgehend individuell zu besetzen. Doch auch hier gibt es Unterschiede. »Der Rosenkavalier« z. B. in der Inszenierung von Rudolf Steinboeck, die auf einem Nuancen-Reichtum im Figurenspiel beruht, wurde nur angesetzt, wenn die Premierenbesetzung Saunders, Troyanos, Geszty, Sotin zur Verfügung stand. Genauso verfuhr man mit allen Strauss-Opern, die dem Typ des Konversationsstückes angehören: »Capriccio«, »Ariadne auf Naxos«, »Arabella«. Die alten »Salome«- und »Elektra«-Inszenierungen hingegen mußten schon deshalb in den Hauptpartien neu besetzt werden, weil die Premierenbesetzung diese Partien längst nicht mehr sang. Erst seit August Everding »Salome« neu inszeniert hatte, wird auch dieses Werk nur in der Premierenbesetzung gegeben.
Man sieht, wie kompliziert das Ganze geworden ist. Nach der Alternative Ensembletheater oder Stagione-Prinzip ließ sich längst nicht mehr verfahren. Die Realität forderte neue Entschlüsse. Der Intendant hat sie mit großer Gewissenhaftigkeit einem jeden Werk und einer jeden Inszenierung gegenüber getroffen. Und er hat die Schwierigkeiten auf sich genommen, daß allmählich — um der großen Gäste willen — der Staatsopernchor ein Verdi- oder Puccini-Werk nach dem anderen in italienischer Sprache nachstudieren mußte. Aber er hat damit die Welt in die Oper geholt; die große Welt der Sänger und eine internationale Besucherschaft. Denn Hamburgs Oper gilt seitdem als kulturelle Sehenswürdigkeit in der ganzen Welt. Und da sich auswärtige Besucher, auch wenn sie den Text nicht verstehen, immer noch an Spiel und Musik delektieren können, kommen sie.

Die Stiftung

Das Risiko der »Festlichen Opernabende«, der großen Stars im Ensemble, der Geburtstagsfeier mit Igor Strawinsky und vieler anderer Veranstaltungen hätte ein Intendant, selbst wenn er ein noch so großes Verhandlungs- und Finanz-Genie gewesen wäre, nicht auf sich nehmen können. Denn er muß sich in einem Rahmen bewegen, den Etat, Einnahmesoll und Verwendung der Subventionen bestimmen. Risiken, wie sie ein freier Unternehmer eingehen kann, durfte er sich nicht erlauben. Um dennoch unternehmerisch handeln zu können, benötigte er Hilfe und warb um sie. Eduard Söring, seinerzeit Vorstandsvorsitzender der BAT, führt hierzu aus:
»Vor längerer Zeit schon hatte sich ein Gesprächskreis aus musik- und theaterinteressierten Persönlichkeiten gebildet, zu denen u. a. Dr. Kurt A. Körber, Rechtsanwalt Dr. Buch (BAT), Robert Gebhardt (Commerzbank), Walther Matthies (Vereinsbank), Carl-August Hoffmann (Hapag), Dr. Wilhelm Oberdörffer und ich gehörten. An diese Herren trat Herr Liebermann eines Tages heran und erläuterte folgenden Sachverhalt:

Das kameralistische System eines staatlich subventionierten Betriebes erlaube dem Vorstand keine unternehmerische Entfaltung, weil die Einnahmen immer mit den Ausgaben verrechnet und dann dem Etat zugeschrieben werden müßten. Aus diesem Grunde könnten besonders attraktive Abende mit hervorragenden Kräften und zu erhöhten Eintrittspreisen unternehmerisch nicht zum Tragen kommen, denn die Mehreinnahmen aus diesen Sonderveranstaltungen flössen unmittelbar in die Staatskasse. Das Gleiche sei der Fall bei anderen unternehmerischen Betätigungen, wie z. B. Fernsehfilme, besondere Ausstattungen usw. Ein weiteres Anliegen sei, zu verhüten, daß die Staatsoper wegen ihrer beschränkten Mittel, namentlich bei jungen Künstlern, in der Zubilligung entsprechender Gagen eingeengt sei. Das heißt, Sänger und Sängerinnen, die die Staatsoper praktisch aufgebaut hätte, würden bei Erreichen eines gewissen Standards abgeworben von Opernhäusern, die finanziell besser gestellt seien wie etwa Wien, München, Berlin. Liebermanns Anregung war, daß für eine gewisse Übergangszeit zusätzliche Gagen aus Stiftungsmitteln gezahlt werden sollten. Es komme also darauf an, den Stadtstaat zu bewegen, einen Teil der Einnahmen, soweit sie nämlich die normalen Einnahmen auf Grund erhöhter Preise aus einer außergewöhnlichen Spitzenveranstaltung der Staatsoper überstiegen, nicht in den Etat zurückfließen zu lassen, sondern für den Ausbau dieser unternehmerischen Tätigkeit zum Zwecke der erhöhten künstlerischen Qualität der Oper zur Verfügung zu belassen. Der Stadtstaat erklärte sich damit einverstanden unter der Voraussetzung, daß zum Ausgleich für den Verzicht des Staates Mittel aus privaten Kreisen zur Verfügung gestellt würden.«

Unter diesen Voraussetzungen wurde am 6. Dezember 1960 die »Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper« gegründet. § 2 der Satzung nennt das Ziel: »Die Stiftung verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke, indem sie die Opernkunst durch die Hamburgische Staatsoper fördert.« Als Stifter fungierte Eduard Söring mit einem Betrag von DM 5000,—, dann hatte ein jedes Mitglied in einem bestimmten Kreis weitere Stifter zu werben. Herr Söring wandte sich an die Hotels, Dr. Buch an die Banken und so fort. Erster Vorsitzender war Herr Söring, Geschäftsführer Dr. Wilhelm Oberdörffer. Nach dessen Tod übernahm Herr Söring die Geschäftsführung, erster Vorsitzender wurde Dr. Kurt A. Körber.

Die Stiftung war dazu da, uns kameralistisch unabhängig zu machen. Das heißt: Eine Sache zu riskieren, die kameralistisch nicht zu riskieren war, weil mir das nicht zustand, weil ich über das Budget hinaus über nichts verfügen konnte. Infolgedessen brauchten wir die Stiftung, um kaufmännisch arbeiten zu können.

Die Stiftung ist für die Entwicklung und für den Glanz dieses Hauses unglaublich wichtig gewesen. Man kann gar nicht aufzählen, was alles ohne sie nicht hätte stattfinden können, ohne die Hilfe so großartiger Herren wie Dr. Oberdörffer, Dr. Körber und Söring, Dr. Klasen und Matthies und alle anderen, die damals sofort bereit waren zu helfen. Dann hatte ich das Glück, einen so fabelhaft vernünftigen Finanzsenator wie Dr. Weichmann zu haben, der sofort sah, welche Möglichkeiten sich erschlossen, auch wenn es den Staat Gewinne kostete, was es aber trotzdem bedeutete für das Haus. Es kostete ja den Staat nicht mehr. Er sah dies sofort und war dann einverstanden. Zusammen mit Herrn Oberdörffer, der

die Verhandlungen führte, und dem Herrn Oberfinanzpräsidenten haben die Herren das Statut entworfen und mir diese Freiheit ermöglicht. Das war die erste große Tat von Prof. Weichmann für dieses Haus, der später noch viele folgten. Damals war Max Brauer noch Bürgermeister.
Wir haben dann jedesmal, statt diese Garantien in Anspruch zu nehmen, Geld verdient. Dieses Geld ging in die Stiftung, denn sie hatte ja das Risiko getragen. Wir mußten an einem solchen Abend unser Einnahmesoll zu normalen Preisen abliefern, was darüber lag auf Grund der erhöhten Preise, ging an die Stiftung, so daß die Staatsoper selbst zum Beitragszahler an die Stiftung wurde. Es ist kaum eine Sonderveranstaltung gewesen in den zehn Jahren, für die wir die Stiftung in Anspruch nehmen mußten. Auch für Frau Sutherland hat sie die Garantie übernommen. Aber Frau Sutherland hat sich selbst bezahlt. Durch die erhöhten Preise, die wir für ihre Vorstellung nehmen konnten, brachte sie immer mehr ein, als sie kostete. Ihr »Marktwert« war also völlig in Ordnung. Und nur dann stimmen diese Gagenhöhen, wenn sie Geld bringen. Sonst darf man sie nicht bezahlen. Wir brauchten uns nie dem Vorwurf auszusetzen, öffentliche Gelder in unsinnige Gagen zu investieren. Sobald eine »unsinnig« erscheinende Gage an uns herankam, haben wir die Stiftung eingeschaltet. Später stellte es sich dann heraus, daß sich die Gage eingespielt hatte.
Die Stiftung hat auch für die Aufführung des Verdi-Requiems unter Carlo Maria Giulini am 19. 10. 1971 gebürgt. Auch dies war ja ein Risiko, denn wir mußten mit den Eintrittspreisen bis zu DM 96,– hinaufgehen. Das ist viel für eine Konzertaufführung. Das zahlen die Besucher nicht gern im Konzert, eher noch in der Oper. Auch hier durfte ich nicht riskieren, von dem staatlichen Geld etwas zu verlieren. Doch auch dieser Abend, bei dem wir fest damit rechneten, Geld zu verlieren, hat sich durch ein ausverkauftes Haus getragen, so daß wir wiederum die Stiftung nicht zu beanspruchen brauchten.
Der typische Fall war Strawinskys 80. Geburtstag. Er kostete zunächst einmal 300 000,– DM. Diesen Betrag garantierte mir die Stiftung. Daß ich dann nachher das ganze Unternehmen an den Norddeutschen Rundfunk verkaufen konnte, und zwar für einen Betrag, der sogar noch höher war als unsere eigenen Kosten, so daß die Stiftung an dieser Sache noch Geld verdiente, war alles nur möglich, weil ich frei war von der kameralistischen Vorschrift. Sie hätte mir nie erlaubt, ein Ensemble aus Amerika herüberfliegen zu lassen und 300 000,– DM dafür auszugeben. Das Unternehmen wäre an dem Risiko, möglicherweise mit 100 000,– DM hängenzubleiben, gescheitert.
1966 ergänzte die Stiftung den § 2 ihrer Satzung um folgenden Passus: »Als Förderung der Opernkunst durch die Hamburgische Staatsoper gilt auch die Aussetzung und Verleihung von Preisen an ausübende Künstler der Hamburgischen Staatsoper.« Sie rief einen mit 3000,– DM dotierten Preis für junge Nachwuchskünstler ins Leben, den sie nach ihrem verstorbenen ersten Geschäftsführer, Dr. Wilhelm Oberdörffer, benannte. Der Preis wurden zum ersten Mal am 16. Mai 1966 verliehen, an Hans Sotin. In seiner Ansprache führte der Vorsitzende des Stiftungs-Kuratoriums, Dr. Kurt A. Körber, u. a. aus:
»Heute vor einem Jahr, am 16. Mai, verstarb Dr. Wilhelm Oberdörffer, der sich

als Bürger unserer Stadt in hervorragender Weise um die kulturellen Belange Hamburgs nach dem letzten Weltkrieg – als er als Oberschulrat bereits im Ruhestand war – verdient gemacht hat. Dr. Wilhelm Oberdörffer – der in diesem Jahr 80 Jahre alt geworden wäre – ist dieser gesamtgesellschaftlichen Verpflichtung nicht nur als Geschäftsführer unserer Stiftung, sondern auch durch seine Tätigkeit in zahlreichen anderen Gremien – so auch als Geschäftsführer der Wiederaufbau-Stiftung des Thalia-Theaters – für das kulturelle Schaffen in unserer Stadt erfolgreich nachgegangen. Ich erinnere daran, daß er in selbstloser Weise sich ständig bemüht hat, Appelle an die hamburgischen Kaufleute zu richten, wenn es darum ging, das kulturelle Leben unserer Stadt auch von privater Seite zu stützen und den Ruf Hamburgs als ein deutsches Kulturzentrum in der Welt zu festigen.
Mit seiner vornehmen, unaufdringlichen, aber dennoch zielstrebigen Art hat er es vortrefflich verstanden, die Bürger seiner Heimatstadt an die Verantwortung für die künstlerischen Belange als ethisches Fundament einer Gemeinschaft zu mahnen. Auch beim Wiederaufbau der Hamburgischen Staatsoper war er in vorderster Front aktiv tätig, und es ist nicht zuletzt ihm zu verdanken, wenn die Startmittel zum Wiederaufbau dieses Hauses aus privaten Kreisen in kürzester Zeit zur Verfügung waren. Diesem verdienstvollen Sohn unserer Stadt wollen wir ein ehrenvolles Andenken nicht nur in Gedanken und Worten bewahren, wir wollen vielmehr durch Taten beweisen, daß wir gewillt sind, den Weg, den er mit freigelegt hat, weiterzugehen.
Um des Vermächtnisses des Verstorbenen stets eingedenk zu bleiben, hat einer seiner Freunde den ›Dr.-Wilhelm-Oberdörffer-Preis‹ gestiftet, der alljährlich am 16. Mai, an seinem Todestag, an hervorragende Nachwuchskünstler unserer Oper durch die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Staatsoper auf Antrag der Intendanz verliehen wird.«
Nach Hans Sotin erhielten den Preis 1968 die Tänzerin Iris Richter, 1969 Franz Grundheber, Baß-Bariton, 1970 William Workman, Bariton, 1971 Paula Page, Sopran, 1972 die Tänzerin Magali Messac.

Politik und Publikum

Politik und Publikum sind nicht voneinander zu trennen. Politik ist der Bereich, der unser öffentliches Leben ausmacht und in den unser privates Leben hineinspielt. Publikum repräsentiert einen Teil des öffentlichen Lebens. Theater kann künstlerisch nur gedeihen in der Wechselbeziehung mit einem Publikum; je größer, je vielschichtiger dieses Publikum ist, um so besser. Musiktheater kann nur existieren auf Grund der Tatsache, daß es auch ein Politikum ist: Es wird von a l l e n finanziert, nicht nur von denen, die an ihm interessiert sind. Noch niemals in der Theatergeschichte konnte eine Musikbühne mit höherem künstlerischen Anspruch von den selbst erspielten Einkünften existieren. Sie brauchte Mäzene. Früher waren dies die Fürsten, heute sind es private Mäzene wie diejenigen in New York, die die Met finanzieren, oder es ist der Staat, d. h. die Vertretung aller. Die Oper Hamburgs, der Stadtrepublik, war immer eine Bürgeroper gewesen, von allen Bürgern finanziert, nicht von allen besucht. Daß eine Majorität die Interessen und Bedürfnisse einer Minorität mitfinanziert, gehört zum Wesen der Demokratie und gilt für alle Gebiete von Kunst und Wissenschaft.

Für den Theaterleiter einer subventionierten Bühne hat die politische Komponente seines Amtes Konsequenzen. Er muß außer seinem künstlerischen Gewissen auch ein politisches Gewissen haben. Rolf Liebermann, Bürger der ältesten und vielleicht auch lebendigsten Demokratie Europas, hat das Adjektiv »politisch« in diesem Zusammenhang immer in weitestem, d. h. staatsbürgerlichem Sinne, verstanden.

Die Mahnung zum politischen Engagement hat für den Theaterleiter nur einen Sinn im Zusammenhang mit dessen spezifischer Situation, nämlich der eines künstlerischen Menschen, welcher ein von der Öffentlichkeit dotiertes und in die Öffentlichkeit wieder hineinwirkendes Amt übernommen hat. Er darf bedauern, daß er sich damit in einem wesentlichen Punkte von Grandma Moses unterscheidet, aber er hat es zu akzeptieren. Aus dieser Situation leitet sich zu allererst die Verpflichtung her, jede einseitige, allzu deutlich »zweckgebundene« Politisierung zu vermeiden. Zum Glück ist die Anschauung nicht so selten verbreitet, daß erst das vielfarbige Mosaik unseres politischen Lebens ein wahres Bild unserer geistigen und gesellschaftlichen Situation ergebe, nicht aber einige wenige, irgendwie gefärbte Steinchen für sich. Auch die Bühne hat die Aufgabe, durch Heranbildung kritischer Urteilsfähigkeit ein politisches Zeitbewußtsein zu entwickeln — eine Verpflichtung, die sich aus der Tatsache ergibt, daß sie eine von der Ö f f e n t l i c h k e i t unterhaltenene Institution ist.

Es bleibt eine Frage des Standpunktes, ob man das Feld der Kunst als ein hinsichtlich politischer Wirksamkeit beschränktes ansehen mag, oder ob nicht der Begriff »Politik« gerade in der Kunst seinen höheren, umfassenderen Sinn bekommt. Nehmen wir uns das Recht, der zweiten Ansicht zu huldigen, dann haben wir auch so zu verfahren, daß wir uns nicht dem Vorwurf aussetzen, hinter sorgfältig abgedichteten Türen einen verträumten, gegen das ernüchternde Wehen des Zeitgeistes abgeschirmten Idealismus zu pflegen. Nur wenn wir selber aus künstlerischer Einsicht heraus immer wieder entscheiden, wo der Strich zwischen G e i s t der Zeit und lediglich G e s c h m a c k der Zeit zu ziehen sei, dürfen wir die Vorwürfe jener Pseudodemokraten ignorieren, die aus Opportunismus oder schlichtem

Unverstand gewöhnt sind, das Populäre grundsätzlich für das politisch Richtige anzusehen.

So gesehen, ist das Engagement Rolf Liebermanns für die Moderne nicht nur ein Agens seines künstlerischen Gewissens als Komponist, sondern auch seines politischen Gewissens als Theaterleiter.

Ich anerkenne das Recht einer Minorität, Stücke zu sehen, die die Majorität noch gar nicht sehen will. Ich finde, auch ein Museum hat die Pflicht, nicht nur Rembrandt auszustellen und Picasso anzukaufen, sondern sich auch mit der Pop-Art auseinanderzusetzen. Das bringt doch Leben in die Bude . . .

Dieses politische Gewissen kann nun vor Probleme gestellt werden von weitaus größerer Tragweite, als die der plötzlich auftretenden Schwierigkeiten, die in jedem großen Hause dauernd auftauchen.

Als erste Premiere der Spielzeit 1961/62 war Kurt Weills »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« angesetzt. Am 13. August 1961 wurde Ost-Berlin durch die Mauer abgeriegelt. Am 24. August veröffentlichte die Intendanz der Hamburgischen Staatsoper die folgende Notiz: »Die Intendanz der Hamburgischen Staatsoper ist davon überzeugt, daß in einer Demokratie die freiheitliche Auseinandersetzung mit Kunstwerken aller Richtungen dem Publikum nicht vorenthalten werden sollte. Es scheint ihr wichtig, auf der Ebene der Kunst alle Probleme des menschlichen Lebens zu diskutieren. Doch gibt es Situationen und äußere Umstände, die eine sachliche Auseinandersetzung in Frage stellen. Da zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Bereitschaft zu dieser Diskussion nicht vorauszusetzen ist, hat sich die Staatsoper entschlossen, die Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹ vorerst nicht aufzuführen.«

Hierzu der Intendant:

Am 13. August 1961, dem Tage des Beginns der Berlin-Krise, lag ich krank in Zürich. Von Zürich aus sah ich diese Krise natürlich mit anderen Augen, als wenn ich in der Bundesrepublik gewesen wäre, wo die Wogen ganz anders hochschlugen. Es stellte sich mir das Problem »Brecht oder nicht Brecht«, denn immerhin ist »Mahagonny« ein sozialkritisches Werk mit einer gezielten Satire auf das Wirtschaftswunder.

Vom Osten her war alles getan worden, um eine Aufführung dieses Stückes im Westen zu verhindern. So wurde z. B. Herrn Stolze von der Ostberliner Staatsoper der Urlaub für dieses Stück verweigert. Auf eine Anfrage bei Erich Engel, einem Brecht-Spezialisten, ob er die Inszenierung übernehmen würde, kam die Antwort zurück: »Ich mag das Stück nicht. Ich hasse diese Zeit von Brecht.« Zunächst wollte ich dieses Stück trotz allem spielen und nahm Fühlung zu den verschiedensten Stellen und der Presse auf; nach und nach kam ich aber zu der Auffassung, daß ich es unter den gegebenen Umständen absetzen müsse.

Vor allem habe ich mich gefragt, ob das Publikum o b j e k t i v in der Lage sei, sich mit diesem Stück im augenblicklichen Zeitpunkt auseinanderzusetzen. 1932 mußte »Mahagonny« in Leipzig bei Licht im Saal und vor 300 Polizisten gespielt werden. Eine Wiederholung dieser Situation wollte ich Hamburg vor der Weltpresse ersparen. Das Stück lag im Augenblick falsch, und deshalb habe ich den Entschluß gefaßt, die Premiere auf den 13. Mai 1962 zu verlegen.

Rolf Liebermann hat den Entschluß nicht allein fassen wollen, da diese Entscheidung ja keine künstlerische, sondern allein eine politische Entscheidung war. Deshalb hat er sich an den Senat gewandt. Der Senat antwortete, daß der Intendant der Hamburgischen Staatsoper seine Entscheidungen in Freiheit treffen und der Senat ihm keine Entscheidung als Intendant abnehmen könne. Wohl aber werde der Senat als politische Instanz ihn stützen. »Der Senat stellt sich voll hinter Sie.«

Das ist, meine ich, für Hamburg eine höchst charakteristische Geschichte, die kaum sonstwo sich so hätte ereignen können.

Den Einfluß der Weltpolitik sollte die Staatsoper auf mehreren ihrer zahlreichen Reisen zu spüren bekommen. Das größte und risikoreichste Gastspiel war das 1967 in den USA zur Eröffnung des neuen Lincoln Centers in New York und zur Weltausstellung in Montreal. Mehr als 300 Mitwirkende machten sich auf die Reise, Kostüme und Dekorationen wurden per Schiff mit den ersten damals in Gebrauch kommenden Containern verladen, die Musikinstrumente reisten per Luft. Zur Vorbereitung dieses Gastspiels flogen Rolf Liebermann und Herbert Paris im Februar 1967 das dritte Mal nach New York. Herbert Paris: »Während der Intendant in erster Linie die besonders wichtige Public-Relations-Arbeit leistete, indem er in Rundfunk und Fernsehen englische und französische Interviews gab und auf Pressekonferenzen die verschiedensten Fragen beantwortete, machte ich mich daran, die Verträge in New York und Montreal zum Abschluß zu bringen. Im ganzen litt dieser dritte Besuch in den USA spürbar unter der Stimmung, die die Wahlergebnisse der Rechtsradikalen in der Bundesrepublik drüben ausgelöst hatten. Ich erwähne dies, um zu zeigen, daß die Durchführung solcher Gastspiele auch von der Tagespolitik keineswegs unbeeinflußt ist, und kann dies um so leichter sagen, als dann später die deutsche Haltung im Nahost-Konflikt allgemein sehr gewürdigt wurde und uns spontan viel Sympathie eintrug.«

Der Nahost-Konflikt schwelte, als Herbert Paris dann dem Ensemble einige Tage vorausflog. »Bürgermeister Weichmann, der ja am eigenen Schicksal einiges erlebt hatte, war sehr besorgt. ›Paris, wann fahren Sie?‹ — ›Morgen, warum?‹ — ›Dann nehmen Sie nur genug Geld mit!‹ — ›Warum Geld?‹ — ›Der Krieg bricht aus in Israel, und dann werden Sie alle interniert!‹ Er war sehr deprimiert und um seine Schäflein besorgt wie ein richtiger Landesvater.«

Der Sechs-Tage-Krieg dauerte vom 5. bis 11. Juni. Am 10. Juni flog Rolf Liebermann mit seinem Ensemble ab. Er beauftragte mich, so dasch wie möglich das Aufführungsmaterial von Händels Oratorium »Israel in Ägypten« nachzuschicken. Er könnte dieses Werk drüben wundervoll besetzen, Solisten, Chor und Orchester wären ja dort, und man könnte es anstelle des »Freischütz« in der Philharmonic Hall geben. Aus diesem hochaktuellen Konzert wurde dann nichts, weil die Zeit nicht reichte, um das Werk einzustudieren.

Auch bei Fragen des politischen Protokolls zeigte sich der staatsbürgerliche Sinn des Intendanten.

Als ich zur Vorbereitung des Gastspiels in Montreal war, kam die Frage der Nationalhymne auf. Es ist üblich, daß das gastierende Ensemble das Gastland mit dessen Nationalhymne begrüßt. Ich fragte den deutschen Generalkonsul, welche Hymne wir spielen sollten. »Das ist schwer zu sagen«, meinte er. »An sich ist

Kanada ja ein Dominion, und Sie müßten ›God save the Queen‹ spielen. Aber Montreal ist so extrem französisch, daß Sie Schwierigkeiten bekommen könnten. Ich schlage daher vor, daß Sie lieber ›Oh Canada‹ spielen, das ist die kanadische Nationalhymne.« Ich wollte aber das Risiko nicht allein tragen und mußte daher wissen, daß dann alle anderen Ensembles, die während der Weltausstellung vor und nach uns gastieren, das gleiche tun. Wir könnten als Deutsche keinen Faux pas begehen. Daher verlangte ich, den Hochkommissar der Weltausstellung zu sprechen. Ich erklärte ihm die Situation, und auch er sagte: »Ja, das ist schwierig. Wenn Sie ›God save the Queen‹ spielen, was korrekt wäre, was auch protokollarisch stimmen würde, verläßt Ihnen natürlich das ganze Publikum den Saal, das akzeptiert man in Montreal nicht. Und das können Sie natürlich nicht verantworten am deutschen Tag, wenn Ihr Bundespräsident da ist. Das wäre ein ungeheurer Affront. Also halte ich es schon für richtig, daß Sie ›Oh Canada‹ spielen.« Ich sagte: »Gut, aber dann muß das verbindlich sein für alle nationalen Tage, dann müssen auch die Russen, die Schweden, die Österreicher usw. an ihren nationalen Tagen ›Oh Canada‹ spielen.« Darauf er: »Gut, das ist hiermit abgemacht. Wir werden ›Oh Canada‹ hier als offizielle Hymne einführen.«

Das Nächste betraf die offizielle Kleidung. Auch diese Frage entpuppte sich plötzlich als heikles Politikum.

Ich unterhielt mich mit den Herren der Weltausstellung über die Tenue, die man tragen sollte am Abend. Da es immerhin Ende Juni und heiß sein würde, schlug ich vor, daß wir weißen Smoking tragen. Doch der Herr vom Protokoll widersprach lebhaft: »Das ist ganz ausgeschlossen. Der weiße Smoking ist das Symbol des britischen Imperialismus und würde in Montreal einen ungeheuren Affront bedeuten. Sie können nur schwarzen Smoking tragen, unter keinen Umständen den weißen.« Das gab ich dann nach Bonn weiter als eine verbindliche Information für alle. So kam es, daß wir in New York alle einen weißen Smoking trugen und in Montreal alle einen schwarzen, um den Affront zu vermeiden, der offenbar in der weißen Tenue liegt, weil sie immer noch als Signum für die Kolonialmacht verstanden wird.

Auf dem Programm des dreiwöchigen Amerika-Gastspiels standen nur moderne Werke. Auch »The Visitation« war darunter. Lange vorher hatte man sich Gedanken darüber gemacht, ob man das Werk in New York geben könne. Ob wir als Deutsche ein Stück, in englischer Sprache und zur Hauptsache mit amerikanischen Sängern besetzt, zeigen dürften, das ein amerikanisches Problem behandelt: den Rassenkonflikt. Es erhielt als einziges Werk bei der Premiere einige Mißfallensäußerungen, wurde aber bei der zweiten Aufführung vier Tage später nur bejubelt. Warum diese Oper beide Male so konträr aufgenommen wurde, wird nie ganz zu klären sein. Möglicherweise gibt es einen ganz simplen, möglicherweise aber auch einen dramaturgischen Grund. Günther Rennert hatte das Stück nämlich so inszeniert, wie man es als Deutscher sieht. Der ursprüngliche Schluß sah vor, daß ein Leichenwagen auf der Drehbühne im Kreis fuhr und die Leute mit Zylinder auf dem Kopf drum herum gingen. Dazu spielte eine Dixieland-Band. Eine Situation, die in den Südstaaten der USA alltäglich ist: eine New-Orleans-Function, von der man aber in Hamburg nicht erwarten konnte, daß sie richtig verstanden würde.

Daher entschlossen sich Regisseur, Intendant und Komponist nach längerem Hin und Her, diese Szene wegzulassen und nur die Musik nach Art der eingelegten Leonoren-Ouvertüre als Zwischenaktmusik vor dem letzten Akt zu spielen. Dazu kamen quadrophonisch wiedergegebene Tonband-Einspielungen mit madrigalhaft komponierten Chorpassagen auf das Wort »Schande«, das in zwölf Sprachen gesungen wurde. Diese Szene, für die deutschen Zuschauer so geändert, war möglicherweise für die amerikanischen Zuschauer befremdlich. Vielleicht hätte ihnen der ursprüngliche Schluß eher entsprochen. Auch in derartige dramaturgische Entscheidungen spielen politische Rücksichten mit hinein.

Ein gutes Verhältnis zum Publikum zu haben, ist dem Intendanten immer ein ernstes Anliegen gewesen. Er hat sich dem direkten Gespräch immer geöffnet, ja, er hat es gesucht. Abends, in der großen Pause, war er in der Eingangshalle zu finden, dort, wo geraucht werden darf. Das wußte bald jeder, und wer etwas auf dem Herzen hatte, sprach ihn an. Und der Intendant hörte zu und ging bereitwillig auf Fragen und auf Kritik ein. Als die Besucher des 3. und 4. Ranges ihm nach der Preiserhöhung der hochbesetzten Aufführungen unsoziales Verhalten vorwarfen, fühlte er sich schwer getroffen. Am nächsten Tag mußten alle Ankündigungen auf Eintrittskarten und Plakaten geändert werden: Die unteren Preisgruppen wurden nur geringfügig und nicht in dem gleichen Verhältnis heraufgesetzt wie alle übrigen. Nun blieben die Plätze eines Teiles des 3. und des ganzen 4. Ranges für die Besucher erschwinglich und überstiegen kaum mehr den Preis einer Kinokarte.

Rolf Liebermann hat auch immer wieder besonders das Gespräch mit der Jugend gesucht. Die Feststellung, daß der Hang, die Oper nur als ein rein kulinarisches Vergnügen anzusehen, sich nicht nur durch alle Publikumsschichten, sondern auch durch alle Altersklassen zog, hat ihn sehr betroffen und nachdenklich gemacht.

Eines der ernsten Probleme des musikalischen Theaters ist, daß es in weitem Maße die Jugend als Publikum verloren hat. Es gibt dem Fußball, dem Jazz, der Television und ganz anderen Ablenkungen die Schuld. Ich glaube, daß die Fehlerquelle anderswo liegt. Ich meine, daß die junge Generation in ihrer unsentimentalen Unbestechlichkeit auf die Hohlheit, die geistige Leere und die Schablone des konventionellen Operntheaters negativ reagiert. Ich habe mit vielen jungen Leuten zu sprechen Gelegenheit gehabt und dabei immer wieder die gleichen Argumente zu hören bekommen. Angriffe, die ich gar nicht zu wiederholen brauche, weil sie zu bekannt sind. Sie waren vor allem gegen die tiefe Kluft zwischen dem sensiblen oder überwältigenden musikalischen Ausdruck und der qualvollen Unbeholfenheit, die sich dem Auge bot, gerichtet.

Auch aus diesem Grunde mußte frischer Wind in den Spielplan, in die Inszenierungen kommen. Dabei spielte es keine große Rolle, ob eine neue Sache zunächst auf heftige Ablehnung stieß; animierte doch ein Stein des Anstoßes immerhin die Zuschauer zu aktiver Äußerung.

Es ist interessant, den allmählichen Wandel dieser Äußerungen einmal rückblickend zu registrieren. Bei Henzes »Prinz von Homburg« hatte man gebuht. Bei Blomdahls »Aniara« hatte man auf Schlüsseln gepfiffen. Das Stück war auch 1960 zur Deutschen Erstaufführung gelangt. Es behandelt die Fahrt eines Raumschiffes, das

durch Berührung mit einem Leonidenschwarm vom Kurs abkommt und sich nun auf der Fahrt in den galaktischen Weltraum, ins Unendliche befindet. Offenbar war ein solches Thema 1960 denjenigen, die pfiffen, zu modern. – Nachdem Heinz Blankenburg den Lehrstück-Epilog von »Arden muß sterben« vorgetragen hatte, brandete den Autoren, sobald sie sich vorm Vorhang zeigten, ein solches Buh-Konzert entgegen, daß Erich Fried, der Librettist, einige eindeutige Grimassen machte, die dann gleichermaßen Entrüstung wie Gelächter hervorriefen. Der Lehrstück-Schluß wurde, wie schon erwähnt, später weggelassen. – Bei der Uraufführung von Blachers »Zwischenfälle bei einer Notlandung« reagierte ein Besucher bereits mitten im Stück. Als im zweiten Bild der Gastgeber seinen Gästen sagte: »Wir wollen doch Musik hören, nicht wahr?« rief eine klare Stimme vom Rang: »Ja, das wollten wir!« – In Werles Oper »Die Reise« hat Lili am Ende, nachdem Christophers Reise kein gutes Ende mehr nehmen konnte, zu sagen: »Man müßte noch einmal von vorn anfangen.« Prompt kam es aus dem Zuschauerraum: »Bloß nicht!« Diese Einwürfe waren nicht mehr bloße Unmutszeichen wie das anfängliche Pfeifen und Buhen. Sie waren fast schon ein Mitspielen und lösten allgemeine Heiterkeit aus.

Natürlich gab es Empfindliche unter den Künstlern, die auch dies nicht gern mochten. So hat der Regisseur Leopold Lindtberg z. B. bei der Lektüre des Textes zur Oper »Ashmedai« peinlich genau darauf geachtet, daß es keinen Anlaß zu einem Zwischenruf geben konnte. Als erfahrener Theatermann ist es ihm auch gelungen, daß es im Zuschauerraum ruhig blieb. Den Intendanten haben im Grunde solche Zwischenrufe, wenn sie geistvoll und witzig waren, aufs höchste amüsiert.

»Staatstheater« war allabendlich in dieser Hinsicht eine spannende Angelegenheit. Bei einer Aufführung löste der Teil »Freifahrt« bei einem Zuschauer die Assoziation an eine bestimmte Kriminalreihe im Fernsehen aus: Als ein Posaunist, bequem auf einem Stuhl sitzend, sein Instrument stumm am Munde, auf einem Fließband auf der Hinterbühne vorüberglitt, kam der lakonische Zwischenruf: »Der Chef!« Das ganze Haus lachte.

Mauricio Kagel hat gewiß manchen Zwischenruf bewußt provoziert. Daß die Zuschauer mitmachten, gehörte auch zu seinem Ziel, dem Aufbrechen »verkrusteter Schematismen«. Daher hat er oftmals den weiteren Verlauf gewisser Abschnitte für derartige Zwischenfälle offen gelassen. – Richtig vorbereitet war dann die Mitwirkung des Publikums bei »Kyldex I«, in dem es bestimmte Wünsche äußern und damit den Ablauf der Vorstellung beeinflussen konnte. Mit Geistesgegenwart, Witz und Schlagfertigkeit griff der Intendant während dieser Vorstellung verschiedentlich selbst ein, um das richtige Verhältnis zwischen Ausführenden und Zuschauern herzustellen.

Und wie reagierten die Abonnenten? Nun, bei »Kyldex I« durften sie tauschen und machten hiervon zum großen Teil gleich doppelten Gebrauch: Sie tauschten gegen eine Verdi- oder Mozart-Oper und gaben diese Karten wieder zurück, nachdem »Kyldex I« Stadtgespräch geworden war. Es wurde schon gesagt, wie bei allen Spielplanentscheidungen auch die Belange des Hamburger Publikums Berücksichtigung fanden – denken wir an die detaillierten Überlegungen bei der Entscheidung für oder gegen die Originalsprache. Ferner: Die Abonnenten erhielten

grundsätzlich nur zwei moderne Werke pro Spielzeit und – nach Integration des Startheaters ins Ensemble – in der Regel zwei hochbesetzte Aufführungen zum konstanten Abonnementspreis, während hierfür ja die Kassenpreise erheblich heraufgesetzt worden waren. So ist die Zahl der Abonnenten von 13 600 der ersten Spielzeit im Laufe der vierzehn Jahre bis auf 18 400 angestiegen:

1959/60	13 600	Abonnenten
1960/61	14 100	Abonnenten
1961/62	15 900	Abonnenten
1962/63	16 700	Abonnenten
1963/64	16 600	Abonnenten
1964/65	16 900	Abonnenten
1965/66	16 700	Abonnenten
1966/67	16 800	Abonnenten
1967/68	16 700	Abonnenten
	+ 700	Geschenk-Abonnements
1968/69	16 700	Abonnenten
1969/70	16 900	Abonnenten
1970/71	17 700	Abonnenten
	+ 300	Geschenk-Abonnements
1971/72	18 200	Abonnenten
1972/73	18 400	Abonnenten

Als es sich herumgesprochen hatte, an welchem Tage der Intendant zum letzten Mal im Hamburger Hause einer Vorstellung beiwohnen werde, stand am Abend ein großer Korb mit Blumen auf seinem Platz, darin ein Präsent, mit dem »Die Besucher des 3. und 4. Ranges« ihm zum Abschied dankten. Er hat sich über dieses Zeichen gegenseitigen Einverständnisses über alle Maßen gefreut.

Was nichts wurde

Immer im Leben bleiben Wünsche offen. Erst recht im Theaterleben, wo ständig mit Überraschungen, meist unliebsamen, gerechnet werden muß. Manches von dem, was ein rühriger Intendant plant oder in Gang setzt, kommt aus den verschiedensten Gründen nicht zur Verwirklichung. In den Akten nach »unvollendeten Begegnungen« zu blättern, bereitet in diesem Fall ein Vergnügen eigener Art, weil die Tonart in dieser Korrespondenz immer eine charmant-geistvolle ist selbst bei delikaten Auseinandersetzungen. Es spricht daraus die Persönlichkeit des Intendanten, dem sein Metier trotz aller Mühen immer Spaß gemacht hat.

Eine Inszenierung von Gustaf Gründgens

Rolf Liebermann an Gustaf Gründgens, 17. März 1959
Leider mußten Sie ein bißchen den Eindruck gewinnen, einem konzentrierten Überfall ausgesetzt zu sein. Das war durchaus nicht in meiner Absicht. Dagegen möchte ich Sie heute in aller Form und ganz offiziell fragen, ob Sie Lust hätten, in der nächsten Saison etwas im Nachbarhaus zu machen. Mir würde es eine besondere Freude sein, und ich glaube auch, das Hamburger Publikum wartet darauf.
Ich habe absichtlich die Premiere mit dem prominentesten Dirigenten offengelassen, nämlich diejenige vom 14. November mit Probenbeginn ab 13./14. Oktober. Für dieses Datum ist bisher vorgesehen Mozarts »Entführung aus dem Serail«, und Dirigent ist Fricsay. Ich glaube, daß er sofort bereit wäre, statt »Entführung« »Figaro« zu machen, falls Sie das lustiger fänden. Wir könnten aber auch über ein ganz anderes Stück sprechen, weil ich sogar bereit wäre, meine Spielplan-Konzeption umzuwerfen, um Sie zu gewinnen.

Gustaf Gründgens an Rolf Liebermann, 21. März 1959
Sie haben mir einen so reizenden Brief geschrieben, daß ich ihn postwendend beantworten muß.
Natürlich habe ich nicht an einen konzentrischen Angriff geglaubt. Wenn Sie beides verabredet hätten, wäre es wahrscheinlich geschickter geworden.
Leider ist im Augenblick meine Hamburger Situation etwas ungeklärt, und ich kann mich in diesem Stadium nicht entschließen, nun noch auf der vierten Hochzeit in Hamburg zu tanzen. Nach Lage der Dinge wird sich das auch nicht vor Ende Mai endgültig klären können.
Wenn es also in Ihrer ersten Spielzeit nicht zu einer Inszenierung von mir kommen sollte, gebe ich Ihnen auf jeden Fall meine prinzipielle Zusage – und ich tue das um so lieber, als ich schon bei unserer ersten Begegnung merkte, daß wir eine ähnliche Sprache sprechen.

Gustaf Gründgens an Rolf Liebermann, 25. Mai 1959
Ich wollte Ihnen am Freitag vor Pfingsten schreiben; dann hörte ich, daß Sie nach Hamburg zurückkämen; dann glaubte ich, daß der Inhalt meines Briefes nicht unbedingt eine Pfingstfreude für Sie sein könnte, und so schreibe ich Ihnen erst

heute – Sie herzlich um Verständnis dafür bittend, daß ich mich augenblicklich nicht entscheiden kann, meine Tätigkeit in Hamburg noch zu erweitern.
Ich konnte mich nicht schneller dazu äußern, da ich mit meinen eigenen Problemen und Entscheidungen zu sehr beschäftigt war und einfach abwarten mußte, wohin mich meine Überlegungen führen würden. Wäre ich nur für einige Monate am Deutschen Schauspielhaus tätig gewesen, hätte sich natürlich eine Arbeit an der Oper einrichten lassen. Nun, da es so aussieht, als würde ich meine Intendantentätigkeit wie bisher fortführen, muß ich mir fürs erste versagen, bei Ihnen zu arbeiten, was ich im Prinzip sehr gern tun würde.
Ich hoffe gern, daß sich meine künstlerischen Bedenken nicht auf unsere privaten Beziehungen auswirken werden, deren Anfang ich mit großem Vergnügen wahrgenommen habe.

»Pelleas und Melisande« – Ausstattung

Ida Meyer-Chagall an Rolf Liebermann, 4. Februar 1960
Ja, es wäre wunderbar, wenn mein Vater sich bereit fände, die Ausstattung für »Pelleas und Melisande« zu übernehmen. Aber es gibt da mehrere »Aber«.
Zunächst hat er diese Sucht, jede Umsetzung seiner Entwürfe in Dekorationen immer selbst überprüfen zu wollen. Und bei »Daphnis und Chloë«, »Feuervogel« sowie auch bei »Aleko« hat er die großen Vorhänge, nachdem sie vom Theatermaler vorbereitet waren, selbst bemalt. Die letzte Arbeit an der Pariser Oper war so anstrengend, daß er sich vorgenommen hat, nicht noch einmal anzufangen.
Und dann sind da immer noch die ewigen »Gefühle«, Zweifel, Skrupel Deutschland gegenüber.

Ida Meyer-Chagall an Rolf Liebermann, 2. Dezember 1960
Gleich nachdem ich Ihnen geschrieben hatte, erfuhr ich, daß Ihr berühmter Charme gewirkt hat und Sie mit Nabokov bei Papa gewesen sind.
Noch kürzlich sagte mir Papa, daß er sich sehr »zurückhalten« müsse, um sich nicht durch Ihr Projekt faszinieren zu lassen, und er wiederholte noch einmal, wie sehr charmant Sie seien. Ich teile Ihnen das mit, damit Sie wenigstens wissen, wie sehr Sie Ihre Welt beeindrucken, was Sie sehr wohl ahnen.
(Übertragung aus dem Französischen: Hannelore Gerber)

le 25 Novembre 60
Paris.

Cher Monsieur Liebermann,

J'ai été très content de vous rencontrer et de parler avec vous. Je regrette, mais je suis trop occupé en ce moment même pour des choses extraordinaires comme l'Opéra de Debussy, j'espère que vous me comprendrez.

Je vous remercie de votre cadeau, qui m'a fait grand plaisir.

Ma femme ajoute à moi pour vous envoyer nos bons souvenirs. J'espère avoir l'occasion de vous revoir à Paris ou à Vence. Bien à vous

Marc Chagall

Casa Ana - Bismarck
Marbella
Andalousie

2 Mai
961

Mon cher Rolf Liebermann

C'est sans doute la plus grande tentation de ce Paradis terrestre de Marbella en Andalousie. Mais je reviens à Marbella pendant le mois d'Août 1962 pour raison de santé. Vous imaginez avec quel regret j'envisage de refuser une offre qui m'honore et m'enchante.

Peut-être mes projets seront-ils changés d'ici là et pourrai-je envisager cette chance.

votre fidèle

Jean Cocteau

Écrire le mot à Marbella

»Die Fledermaus« - Orlowsky

Rolf Liebermann an Marlene Dietrich, 29. 10. 1963

Verehrte, gnädige Frau,

Nach größten Schwierigkeiten und Umwegen ist es mir gelungen, Ihre Adresse ausfindig zu machen. Grete Mosheim war so freundlich, mir aus Beverly Hills ein Telegramm zu schicken und mir mitzuteilen, wo ich Sie im Augenblick finden kann.

Ich habe einen amüsanten Vorschlag für Sie, der sich aber brieflich nicht diskutieren läßt. Es läge nun auf der Hand, daß ich für einen Tag nach London fliegen würde, um Sie zu sehen. Leider läßt sich solcher Flug aber zur gegenwärtigen Zeit nicht realisieren, weil der Nebel dies nicht zuläßt; entweder man bleibt in Hamburg schon stecken oder dann spätestens in London.

Meine Frage wäre nun, ob Sie von London aus direkt nach den USA zurückfliegen oder ob Sie noch einmal auf den Kontinent kommen. Oder sind Sie diesen Winter wieder im Engadin, wo ich Sie durch unsere gemeinsamen Freunde Auer ausfindig machen könnte? Mir läge einfach daran, Sie in den nächsten drei Monaten irgendwo zu treffen. Haben Sie keine Angst – es ist nichts Unangenehmes, und ich bin auch ganz nett.

THE DORCHESTER
PARK LANE, LONDON

7 NOV 1963

Liebe Herr Liebermann –
ich bin in Paris
12 Ave Montaigne
ab 15 NOV 1963
Viele Grüsse
Ihre

Rolf Liebermann an Marlene Dietrich, 12. 11. 1963
Sehr verehrte gnädige Frau,
Es tut mir leid, wenn ich Sie jetzt noch einmal belästigen muß, um mit Ihnen ein Rendez-vous in Paris zu besprechen. Ich könnte am 7. Dezember nach Paris fliegen, gesetzt den Fall, daß Sie den Abend des 7. für mich frei hätten; am 8. müßte ich dann wieder nach Zürich weiter, würde aber den Umweg von Hamburg über Paris gerne machen, um Sie zu treffen. Bitte lassen Sie mich mit einer Zeile wissen, ob Sie am 7. Dezember abends mit mir essen könnten und mir so viel Zeit geben würden, daß ich mein Anliegen endlich loswerden kann.

Marlene Dietrich an Rolf Liebermann, 23. 11. 1963
Sehr geehrter Herr Liebermann,
Bitte sagen Sie mir kurz, um was es sich handelt. Ich kann mir nicht denken, daß es Ihnen unmöglich ist, mir wenigstens die Grundidee zu sagen. Ich reise sehr viel hin und her und kann mich natürlich auf einen bestimmten Abend festlegen, wenn es sich um etwas Wichtiges handelt.

Rolf Liebermann an Marlene Dietrich, 2. 12. 1963
Telegramm:
Ich wollte Sie in zwei Festaufführungen der Fledermaus Jahresende 1964 als Orlowsky mit Einlagen besetzen Stop Das ganze qui pro quo muß ich Ihnen aber mündlich auseinandersetzen Stop Bitte drahten Sie ob 7. Dezember abends geht oder ob Sie angewidert sind.

Rolf Liebermann an Marlene Dietrich, 18. 12. 1963
Was unser gemeinsames Projekt betrifft, werden Sie sehr bald wieder von mir hören. Ich muß mich zuerst mit dem Fernsehen einmal unterhalten, nachdem ich den ersten Schreck über Ihre Gagenforderung bereits verwunden habe . . .

Rolf Liebermann an Marlene Dietrich, 22. 5. 1964
Liebste, schönste Marlene,
Ich nehme an, daß Sie sich vermutlich irgendwo zwischen Paris, London und Spanien von Ihren ungeheuren Erfolgen in der Sowjetunion erholen werden. Wo kann ich Sie für einen Abend treffen? Ich muß Sie unbedingt noch einmal sprechen, weil sich durch neue Entwicklungen hier eine so interessante Perspektive auch für Sie ergibt, daß ich sie Ihnen vortragen möchte.
Bitte geben Sie mir einen Abend. Ich werde Sie an irgend einem Ort in Europa aufsuchen, sobald Sie mir ein Datum nennen.

Nehmen Platten auf bis in London.

12. Avenue Montaigne . 8e

Bitte um Verzeihung —
meine Kinder waren
krank in Spanien
und ich fuhr hin
und her.
Liess Ihnen aber durch
Paris Nachricht schicken.
Muss die Idee der Fledermaus
aufgeben: Zu viel Arbeit
in Amerika. Viele Grüsse
Mathe

Eine Inszenierung von Ingmar Bergman

Ingmar Bergman an Rolf Liebermann, 17. 2. 1961
Many thanks for your kind letter.
This spring I am directing »The Rake's Progress« at the Royal Operahouse in Stockholm. That is my début as an operadirector.
When I have made this experience, I know better, if my interest for the opera corresponds to my powers. I will write you in the end of April.

Ingmar Bergman an Rolf Liebermann, 17. 5. 1961
I have now made my début as an opera-director. That was a terrible experience and I think I will never make that mistake again, if I can't get the following conditions granted:

1. 25 rehearsals with the whole company, that must be together in one place during the whole rehearsal-time.
2. 20 rehearsals with the chorus, the ballet and the singers.
3. An absolute guarantee, that there will be no alterations, exchanges or appearances made in the performance, that I have once finished.
4. A few months preparation-work together with a conductor, who knows what the theatre is.

As far as I can understand, these conditions must be utmost impossible to grant and I therefore thank you very much for your interest and hope that the opera-art, which I love, will find a form, that satisfies the ear, the eye and the histrionic feeling.

Rolf Liebermann an Ingmar Bergman, 20. 5. 1961
Unsere Briefe haben sich gekreuzt und ich habe großen Spaß an dem Ihren gehabt, der auch bei meinen Mitarbeitern größte Heiterkeit ausgelöst hat, weil er so präzis die Probleme des üblichen Routine-Operntheaters anschneidet. Ihr Schreiben könnte ohne weiteres von Felsenstein sein — ich würde sogar sagen, daß die Forderungen beinahe identisch sind.
Selbstverständlich können Ihre Wünsche bei der bei uns üblichen langfristigen Planung ohne weiteres erfüllt werden. Ich besetze Premieren prinzipiell nicht mit einer cast, um der Presse irgend etwas anzubieten, was ich dem Publikum gegenüber nachher nicht halte. Ich habe sogar mit Felsenstein einen Vertrag, wonach in seiner »Traviata« und in seinen beiden nächstjährigen Inszenierungen keine Umbesetzungen stattfinden dürfen. Es liegt genauso in meinem Interesse wie in seinem, und ich habe mich seit anderthalb Jahren in bezug auf seine »Traviata« auch ohne besondere Schwierigkeiten an diese Abmachung halten können . . .
Gerade weil ich an die Qualität einer Aufführung glaube und weil ich der Auffassung bin, daß eine Oper Drama und Musik ist und nicht ein Konzert in Dekoration, habe ich mich an Sie gewandt und habe ich prinzipiell nur Regisseure der Weltklasse wie Schuh, Felsenstein und Rennert . . .
Es wäre mir eine große Freude, wenn ich Ihnen den Glauben, daß man auch in einem Opernhaus Kunst machen kann, wieder zurückgeben dürfte.

INGMAR BERGMAN
YMERVÄGEN 22
DJURSHOLM 1

LIEBER FREUND.

Der Doktor war hier und sagte ich darf nicht arbeiten in ~~[illegible]~~ mindestens vier Wochen.

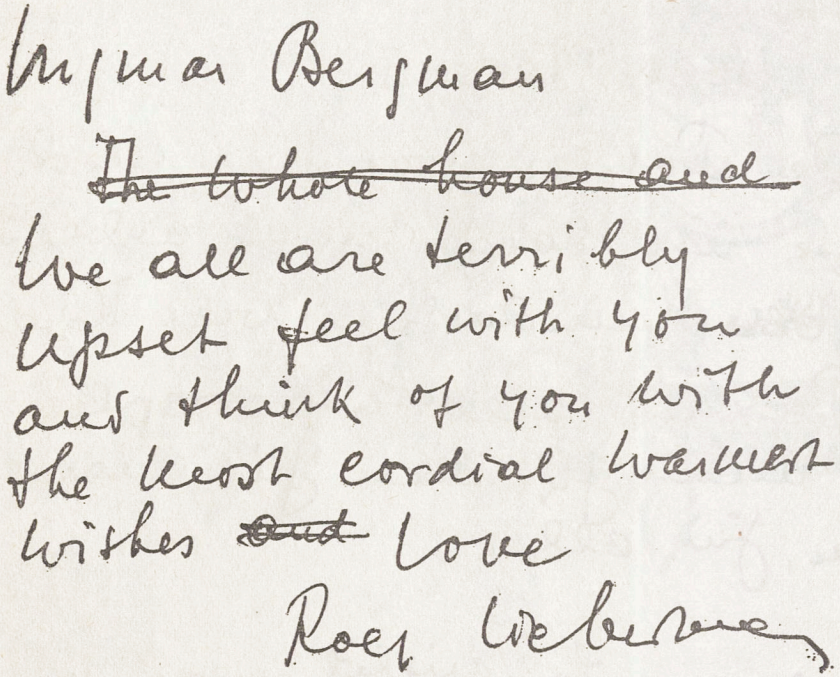
Das ist eine Katastrophe für mich für Dich für meinen Film, für alle.

Ich weiß nicht was zu sagen. Entschuldigungen sind für meinen Übrigen bin ich sehr traurig

Man kann nichts ändern und für alles Schlechte Sie müssen leiden.

Ihr

Entwurf eines Telegramms



Ingmar Bergman an Rolf Liebermann, 19. 9. 1961
I myself was very disappointed not to be able to go to Hamburg to meet you. A humble question: »Can the mountain come to Mohammed, when Mohammed can't come to the mountain?«

Rolf Liebermann an Ingmar Bergman, 20. 9. 1961
The question is: who is the mountain and who is Mohammed?

Rolf Liebermann an Ingmar Bergman, 6. 10. 1961
You can't imagine how temptative your invitation is to visit you in the swedish wilderness. I'm sure that I shall accept your invitation; the problem is only that I cannot leave my partly attractive and partly ridiculous job before the first fortnight of december. If by this time you still want to see me I shall come.

Rolf Liebermann an Ingmar Bergman, 12. 4. 1962
Telegramm:
I hope you didn't forget your Liebermann

Ingmar Bergman an Rolf Liebermann, 13. 4. 1962
Telegramm:
Not at all your Bergman

Ingmar Bergman an Rolf Liebermann, 18. 2. 1963
When we discussed »The Magic Flute« I had not the least idea, that I should be appointed chief for the Royal Dramatic Theatre.
As you understand, this appointment changed my whole life. I have also been forced to cancel already written contracts and made appointments. In spite of this I considered, that I had to make »The Magic Flute«. I know that it is impossible. My theatre needs me every day.
I think you understand this and I therefore ask you as a friend and colleague to release me from my contract. This is painful, disagreeable and unusual for us and for you.
I ask you not to humiliate both of us.

Ingmar Bergman an Rolf Liebermann, 22. 12. 1965
I have just got a letter from your lawyer.
Allow me to tell you that this letter confuses me a little! I send you my answer to him.

Rolf Liebermann an Ingmar Bergman, 28. 12. 1965
Don't you remember that Director Paris has been seeing you in Stockholm and has told you that our Board ordered us to purpose with all legal means your brake of contract with the Hamburg State Opera? You can imagine how upset I am that our collaboration, which not even has begun, ends like that. But the whole thing is taken out of the hands of the State Opera Management.
I am still one of your warmest admirers and have all the understanding for unconventional people. On the other hand I can't blame my Board if they want to put some order into our relations. Your moods and your unreliability has cost us such an enormous amount of money that we have to get it back somehow. As you are a manager of a theatre yourself I am sure that you must understand what it means when a theatre has to throw away a ready made decor, costumes and so on. We just don't have the possibility to forget about all that money which we have paid to the designer and to Mrs. Hedeby and all the other expences.
The whole thing started when I reported about our conversation in Copenhagen where you confronted me with your final decesion to cancel definitely and without any understandable reason the contraced production of the »Rake's Progress«.
I am terrible sorry because I am a peaceful man and because I would much more prefer to have the production than the money.
Well, anyhow, I send you and your wife my best wishes and am personally . . .

Rolf Liebermann an Ingmar Bergman, 11. 5. 1966
Dear Ingmar,
I don't know whether you remember me: I am that poor Theatre Manager who once had the funny idea to invite you for a production to Hamburg. This idea caused an enormous amount of troubles and even disagreeable correspondence between lawyers.

I am happy that I am able to inform you that Mr. Paris and I could convince our Board that we should forget the whole thing. The Board has agreed in its last meeting.
That's it.

(Fortsetzung)

Rolf Liebermann an Ingmar Bergman, ohne Datum (1974)
Telegramm
Would you consider to stage the Magic Flute in Paris spring 77?

Ingmar Bergman an Rolf Liebermann, 27. 9. 1974
I suggest that the next step in our conversation will be that I send you a 16 mm print of my TV-production of »The Magic Flute«.
When you have seen the picture I think may be we could have a constructive meeting.

Rolf Liebermann an Ingmar Bergman, 7. 2. 1975
Telegramm
J'ai vu ton film hier tu es génial stop je le savais déjà mais c'est confirme une fois encore stop il est presqu'insupportable d'écouter tous les dialogues qu'on a dits pendant une vie les tiens et les miens bien a toi.

Ingmar Bergman an Rolf Liebermann, 9. 2. 1975
Many thanks for your cable about »Scenes of a Marriage«. Going to Paris to see you and your theatre is a question of courage. I think that the problem of going abroad must be almost impossible to understand for you but the fact is that I live most of my life on a small island in the Baltic Sea together with my wife. Sometimes I spend a few months in Stockholm to direct a play or to shoot a picture. This way of living has given me some sort of peace and security.
At the same time it is a temptation and a challenge to go to Paris and perhaps create another Magic Flute. I also feel an obligation (I will not call it bad conscience) due to our difficulties hundred years ago in Hamburg.

Rolf Liebermann an Ingmar Bergman, 11. 4. 1975
I don't know if your collaborator that you sent to Paris told you how much I enjoyed your »Magic Flute«. It is full of love and charm and wonderful ideas (very swedish to have the Papageno love scene in the snow which gives you the opportunity to have a little strip-tease very funny).
I hope very much that we are going to get finally together. Don't let me wait too long: don't forget that I am ten years older than you!

Ingmar Bergman an Rolf Liebermann Juni 1975
Telegramm
My wife and I are very happy looking forward to your visit on the island July 2628.

Ein Nachfolger?

Rolf Liebermann an Mauricio Kagel, 11. Mai 1970

Es tut mir leid zu hören, dass es Ihnen gesundheitlich nicht so geht wie es sollte, Sie übertreiben's aber auch – wie wir alle. Aber wenn man ein paar Tage aussetzt, wird man aus purer Langeweile gesund. Nun gut: meine Frage.

Wie Sie wissen, trete ich 1973 zurück. Würde es Ihnen Spass machen, mein Nachfolger zu werden? Es ist einfach so eine Idee von mir, die sonst niemand kennt. Ich möchte aber nicht, ohne Ihr Interesse zu kennen, Sie hier in die Kampfarena bringen. Deshalb die Frage. Ich meine, dass Sie legitim fortsetzen könnten, was hier aufgebaut wurde, und ein Aussenseiter muss es sein, sonst rutschen wir zurück in den Provinzialismus. Das Problem ist nur, dass Sie nicht mehr oder nur begrenzt komponieren können. Bitte schreiben Sie mir eine Zeile, da in den nächsten Wochen die Verhandlungen beginnen.

Ueber die Geldfrage STAATSTHEATER *werden wir uns in irgendeiner Weise verständigen. Ich suche nur einen taktisch geschickteren Weg, um einmal getroffene Abmachungen, die bereits im ganzen Hause bekannt sind, nicht über den Haufen zu schmeissen.*

Mauricio Kagel an Rolf Liebermann, 17. Mai 1970

Ihr Brief, den ich erst heute erhielt, hat mich zutiefst gerührt. Einerseits das große Vertrauen, das Sie mir schenken, andererseits die Kühnheit des Einfalls: welch wohltuender coup d'état!

All diejenigen, die nicht begreifen wollten, wie aufrichtig Sie es mit der Erneuerung von Repertoire und Darstellung des Musiktheaters meinen, sollten jetzt eigentlich erfahren, wen Sie insgeheim als Ihren Nachfolger haben wollten.

Aber: wie kann ich diese Verantwortung übernehmen, wenn ich weiß, daß die Musik, welche in mir noch in rauhen Mengen gärt, für so viele Jahre nicht mehr herausquellen dürfte. Hier liegt das ganze Dilemma. Nur Mahler fand die Kraft, in den Sommermonaten zu schreiben.

Ich glaube kaum, diese Fähigkeiten zu haben. Im Gegenteil. Um das hohe Niveau zu halten, das Sie mit Ihrem Theater erreicht haben, müßte ich noch besessener und rücksichtsloser aufräumen.

Die Gewissensbisse, die Melancholie um den verlorenen Komponiertisch, die gedankliche Konstruktion, die ich spinnen müßte, um den Einhalt meiner Kreativität zu rechtfertigen, dies alles würde sich in einer ungesunden Beziehung zum Apparat niederschlagen. Und das wäre äußerst ungerecht gegenüber den vielen Menschen, die täglich bereit sind, ihr Bestes der Staatsoper zu geben.

Nein zu sagen, fällt mir um so schwerer, da ich wie Sie überzeugt bin, daß das Außenseitertum, welches das Theater braucht – und das Sie sich wünschen –, in meinem Falle vorhanden wäre.

Nochmals Dank.

Musiktheater mit Rolf Liebermann

Musiktheater mit Rolf Liebermann ist immer wieder anders. Das zeigen die vierzehn Hamburger Intendantenjahre. Es gab kein Schema, nach dem engagiert, keine Maxime, nach der Werkaufträge vergeben, keine Devise, nach der das Theater betrieben wurde. Elastisch und flexibel wurde das hanseatische Musenschiff gesteuert. Es war immer bereit, die leiseste Änderung der Windrichtung so aufzufangen, daß das Schiff in guter Fahrt blieb.

»Was sind schon Konzeptionen? Es kann nur die Praxis etwas zeigen.« Das waren die Worte des unmittelbar vor seiner Wahl stehenden Intendanten gewesen. In Hamburg hat diese Praxis gezeigt: 110 Opernpremieren, davon 23 Uraufführungen (21 Auftragswerke), 5 Deutsche Erstaufführungen, 13 Hamburger Erstaufführungen, 22 Ballettpremieren (mit 60 Werken, davon 15 Choreographien von George Balanchine). 17 Operninszenierungen wurden für das Fernsehen aufgezeichnet, vier von ihnen erhielten internationale Preise. 6 Schallplatten wurden aufgenommen. 34 Mal ging die Staatsoper mit Gastspielen auf Reisen, davon 22 Mal ins Ausland. 11 auswärtige Ensembles kamen zu Gast ins Hamburger Haus. Bei alledem wurde täglich gespielt, im Schnitt an 320 Abenden im Spieljahr, während der Weihnachtswochen mehrfach auch an Nachmittagen. Viele Solisten des Hamburger Ensembles wurden von aller Welt begehrt. Sie gastierten an großen Bühnen und kehrten zurück, sobald der Hamburger Intendant sie brauchte. Für gemeinsame Aufgaben verband er sein Hamburger Ensemble mit den Sängern von Weltrang, die glücklich waren, hier eine Inszenierung präzise und aus neuer Sicht mit einem erstklassigen Regisseur erarbeiten zu können. Doch ihre Kunst allein würde einer Aufführung noch keinen Glanz verliehen haben, hätten nicht auch Staasopernchor und Orchester ein ebenso hohes Niveau garantiert. Die Damen und Herren des Chores haben sich unter ihren Direktoren Günther Schmidt-Bohländer und Helmut Fellmer zu einem vorzüglichen Klangkörper entfaltet. Sie haben das Wunder vollbracht, neben dem laufenden Spiel- und Probenbetrieb noch zahlreiche Werke des fremdsprachigen Repertoires in der Originalsprache nachzustudieren, vor allem die italienischen Opern. »The Rake's Progress« und »The Visitation« beherrschen sie in Englisch, »Carmen« sangen sie deutsch und französisch. Auch außergewöhnliche darstellerische Befähigung haben sie in Zusammenarbeit mit vielen großen Regisseuren bewiesen. Herr Kagel möge mir verzeihen, wenn ich dies hervorhebe, denn es steht in Widerspruch zu seiner ›Befreiungsaktion‹ durch »Staatstheater«. Doch der Herrenchor in Brittens »Billy Budd« und in Janáčeks »Aus einem Totenhaus« (die köstliche Pantomime der Theateraufführung durch die Sträflinge!) zählen darstellerisch zu unauslöschlichen Eindrücken großen Musiktheaters. Trotz gleicher Kleidung waren es keine uniformierten Gestalten, sondern Menschen, von ihren Schicksalen gezeichnet und unter ein gemeinsames Joch gespannt. Auch der Gefangenenchor in »Fidelio« gehört zu solchen Eindrücken ebenso wie – nun freilich mit andersartiger inhaltlicher Aussage – die Herren mit den ›Melonen‹ auf den Köpfen in »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«. Für die Damen bot der Spielplan leider keine entsprechenden Aufgaben. Die Opernliteratur ist arm an reinen Frauenchören.

Das Philharmonische Staatsorchester bringt in die Oper seine Konzerterfahrung ein. Viele der ersten Pulte gehören alljährlich zum Festspielorchester in Bayreuth.

Ist es da verwunderlich, daß die Hamburger Wagner-Aufführungen, insbesondere der Hamburger »Ring« denen der Festspielstadt in nichts nachstehen? Ohne ein erstrangiges Orchester wäre auch die glänzendste Sängerbesetzung nur vergebliche Liebesmüh.

Der Hamburger Intendant hat dies alles erkannt und zu schätzen gewußt. Sein Dank galt immer allen. »Meine Lieben ...«, so begannen die Dankesworte nach den Premieren, so lautete die Anrede auf den Einladungen zur Premierenfeier. In der Haltung des Intendanten verband sich demokratischer Geist mit dem Verantwortungsbewußtsein des Prinzipals. Er ist auch heute noch überzeugt, daß das Theater Prinzipale braucht, da diese Verantwortung allen gegenüber nicht zu delegieren ist. Und weil es einen geben muß, der immer da ist, zwölf Stunden an einem normalen Spieltag oder länger. »Ein Patron muß da sein, an den sich der Bühnenarbeiter mit seinen Sorgen ebenso wenden kann wie der Regisseur oder die berühmte Sängerin. Jemand, der bei plötzlichen Schwierigkeiten, wie sie in jedem großen Haus dauernd auftauchen, auch unorthodoxe Lösungen durchsetzen kann, weil er bereit und kompetent ist, sie zu verantworten.«

Dies ist das Resultat an Erfahrung aus einer Periode, die Rolf Liebermann als eine der wichtigsten in seinem Künstlerleben bezeichnet hat. Er sagt »Künstler«-Leben, und er hat recht damit. Er ist ein großer Planer, ein virtuoser Organisator, ein Mentor für Komponisten wie für alle künstlerisch Schaffenden am Theater. Aber er hat das Hamburger Haus als K ü n s t l e r geführt. Er hat es zu einem ebenso biegsamen wie klangvollen Instrument gemacht, auf dem sich nach allen Regeln der Kunst spielen ließ. Und dieses Spiel war technisch wie künstlerisch meisterhaft.

Zu seinen Mitarbeitern hat er während der ganzen Zeit in einem »unglaublich engen Verhältnis« gestanden. »Wir haben uns aneinander entwickelt und haben gemeinsam versucht, den Dingen wirklich auf den Grund zu gehen.« Gelegentlich beunruhigte ein Störfaktor dieses fruchtbare Zusammenwirken. Immer dann, wenn eine große Opernbühne einen neuen Intendanten suchte. Sogleich war der Name des Hamburger Intendanten im Gespräch. Wiederholt hat er bei solchen Anlässen der Hansestadt die Frage gestellt: Will Hamburg ein Weltstadtniveau auch im kulturellen Bereich? Wenn die Hamburger Opernbühne auf ihre Weltgeltung verzichten wolle, so würde er dies respektieren. Wenn aber der künstlerische Anspruch der gleiche bleiben solle, würde das bei Voraussetzungen, die sich im Leben dauernd ändern, nun dies und jenes bedeuten. Die Stadt hat sich immer wieder zu diesem Anspruch bekannt und entsprechend gehandelt. Der Etat der Hamburger Oper wurde dem der Häuser in München und Berlin, die beide über weit größere Mittel verfügten, sukzessive angeglichen. Der entsprechende Vertrag, mit dem sich Hamburg 1967 seinen Opernintendanten gegenüber der ›Abwerbung‹ Wiens erneut sicherte, blieb an seine Person gebunden. Sein Nachfolger konnte hiervon nicht profitieren.

Um seine Nachfolge hat sich Rolf Liebermann sehr rechtzeitig gekümmert, sobald er den Zeitpunkt zur Beendigung seines Hamburger Wirkens für gekommen erachtete. Weil er aus eigener Erfahrung die ständige Präsenz des Theaterleiters im Hause für eminent wichtig hielt, suchte er seinen Nachfolger zunächst nicht unter Regisseuren oder Dirigenten. Erst als sich kein »Nur-Diplomat mit guter musika-

lischer Bildung« fand, wählte er auch unter den ausübenden Künstlern, um sie zu fragen und als Nachfolger vorzuschlagen. »Da war ein jüngerer deutscher Regisseur, der vom Schauspiel kam, aber schon Erfolge hatte auf dem Gebiet der Oper, ein Außenseiter, ein sehr guter Musiker, gelernter Organist ... Das ist ein Mann, der nicht konventionell ist und dem etwas einfällt, und der sehr gut umgehen kann mit Künstlern.«

Er selbst gedachte, sich vom Musiktheater zurückzuziehen, um wieder die Feder über dem Notenblatt zu wetzen. Doch es kam anders. Wieder einmal meldete sich eine große internationale Opernbühne, deren Direktorenposten vakant war. Diesmal kam der Ruf aus Paris. »Es hat mich zuerst gar nicht gereizt. Dann hat es plötzlich angefangen, mich zu interessieren. Die Stadt hat mich gereizt, und die Möglichkeit, noch einmal bei Punkt Null anzufangen. Da habe ich mich gefragt: Warum muß das so schwer sein? Wo liegen die Schwierigkeiten? Ich wollte es schließlich einfach wissen ...«

Wieder einmal, wie so oft in seinem Leben, trieb ihn die Neugier in ein Abenteuer. Diesmal aber zugleich in die paradoxe Situation, genau das Gegenteil von dem zu machen, was er in Hamburg für gut und richtig befunden hatte. Galt für Hamburg die Kombination: Ensemble und Avantgarde, so hieß sie in Paris: Stagione und Museum. Hatte er die Hamburger Oper zu einer der modernsten der Welt gemacht (und machen können, weil er sich auf ein demokratisch geführtes und gut funktionierendes Haus mit großem Repertoire an glänzend erarbeiteten Vorstellungen stützen konnte), so blieb ihm Paris darin jede Voraussetzung schuldig. Es gab kein Repertoire. Er mußte sich erst eines schaffen. Es gab keinen Produktionsrhythmus, kein fest stehendes Premieren- und Aufführungs-Soll. Spieltage und Premierentermine mußten in einen geregelten Arbeitsrhythmus gebracht werden. Es gab schließlich eine Menge Rückständiges an Proben- und Arbeitsbedingungen im Pariser Opernhaus, das ja nach Ursprung und Geschichte immer ein auf Glanz und Repräsentation abgestimmtes Unternehmen gewesen war, in dem die Rolle des Publikums, die es in den prächtigen, geräumigen Foyers spielte, wichtiger war als das, was auf der Bühne zur gefälligen Unterhaltung dargeboten wurde. Sichtbarer Ausdruck dessen war immer das Ballett gewesen, aus dem Bedürfnis entstanden, den Glanz höfischer Etikette noch ein zweites Mal – außer in der Realität – im Abbild auf der Bühne genießen zu können. Die große Tradition des französischen Balletts ist in der Pariser Oper lebendig geblieben. Die Pariser sind Ballettomanen. »Musikalisch sind die Franzosen weniger geschult als die Deutschen, aber Augen haben sie! In allem, was Kostüme, Regie, Bühnenbild, Bewegung betrifft, sind sie ebenso sensibel wie irritierbar.«

In Hamburg, der weltoffenen Hansestadt mit seiner Bürgeroper, war Rolf Liebermann der Avantgardist unter den Opernintendanten. In Paris, der kulinarischen Weltmetropole, mußte er, um überhaupt beginnen zu können, zum Reaktionär werden. Wie die Hofbeamten des 17. und 18. Jahrhunderts sucht er sich nach dem alten Stagione-Modell die jeweils bestmögliche Sängerbesetzung für eine Produktion, für die Premiere und alle nachfolgenden Aufführungen, zusammen. Eine komplette Zweitbesetzung steht für eine parallele Serie zur Verfügung. Sie probt szenisch mit demselben Regisseur, musikalisch mit einem anderen Dirigenten. Chor

und Orchester wurden völlig neu zusammengestellt. So begann er, sich mit einer Reihe von Werken des klassischen und romantischen Repertoires (einzige Ausnahme: »Moses und Aron«, und dies in französischer Sprache) in mustergültigen Aufführungen das Vertrauen der Stadt und des Hauses zu erwerben. Er macht Star-Theater mit integriertem Ballettensemble. Doch geht es nun gar nicht mehr um das Prinzip, sondern um reine Fragen der Organisation. Die alten Gedanken wurden nur zurückgestellt, nicht aufgegeben. Nach zwei Spielzeiten gibt es bereits ein kleines Repertoire mit 17 Werken, nach der dritten werden es wenigstens 22 sein. Auch ist der Wunsch nach einem Abonnement laut geworden. Neun Serien stehen im Angebot, alle ohne Preisreduktion, das Premieren-Abonnement sogar teurer. Auf diese Weise wird nach einer gewissen Zeit ein Boden bereitet sein, der auch Experimente trägt. Das jedenfalls hat der »Administrateur du Théâtre National de l'Opéra« im Visier.

Musiktheater mit Rolf Liebermann ist immer wieder anders. Aus den Hamburger Erfahrungen hatte er gelernt, wie man in Paris nur beginnen kann. Die Pariser Erfahrungen lehren ihn jetzt, wie es in Zukunft mit den großen Opernhäusern der Welt nur weitergehen kann. Theater ist Handarbeit. Sie läßt sich kaum rationalisieren. Infolgedessen können die immer größer werdenden Probleme hinsichtlich der Arbeitszeit, die unsere gesellschaftliche Situation mit sich bringt, nicht gelöst werden. Ein gleiches Pensum an Premieren ist nicht mehr zu halten. Für ein Haus, das noch kein großes Repertoire hat, wie das Pariser, ist dies tödlich. Es müßte immer dieselben Stücke spielen und litte bald an Auszehrung. Aber auch die Bühnen mit einem großen Repertoire könnten des Abonnements wegen nur noch eine gewisse Zeit von einem solchen Bestand leben.

»Nur die Premiere, die neue Sicht eines Stückes, bringt Leben ins Theater. Ob dies eine Uraufführung ist oder nicht, bleibt uninteressant.« Ein neuer Gesichtspunkt, der veränderten soziologischen Situation entsprungen.

Einen Ausweg aus diesem Dilemma sieht Rolf Liebermann einzig in der Kooperation. Soll Musiktheater lebendig bleiben, müssen mehrere große Bühnen sich zusammentun, um gemeinsam den so notwendigen Zuwachs an neuen Stücken zu erarbeiten. Dann allerdings wird ein ständiges Ensemble überflüssig. Es würde genügen, daß für eine jede Produktion ad hoc eine Besetzung zusammengestellt und nach den Aufführungen im eigenen Hause auf Reisen geschickt wird. Der Gedanke des »Stagione-Karussells« lebt wieder auf, den Herbert von Karajan in den sechziger Jahren entwickelte: die optimale Besetzung eines Stückes auszunutzen und möglicherweise dadurch rentabler zu machen, daß diese Produktion nacheinander an mehreren großen Bühnen gespielt wird. Heute, Mitte der siebziger Jahre, geht es nicht mehr um die optimale Besetzung allein, nicht um Einsparungen (wegen der auftretenden Transportkosten wird die Sache nicht billiger), sondern es geht um das Reduzieren von Arbeitszeit. Freilich muß die Beschaffenheit der betreffenden Bühnen annähernd gleich sein. Schon vor einigen Jahren, als dieser Kooperationsgedanke in der Vorstellung des Hamburger Intendanten Gestalt annahm, hat Hans Stahn, sein Technischer Direktor, die technischen Bühnensysteme der großen europischen Opernhäuser geprüft, um festzustellen, welche Bühnen untereinander dieselben Dekorationen verwenden können. Danach können mit jeweils demselben

Bühnenbild die Opernhäuser London, Paris und Mailand einerseits, Wien, München, Berlin und Hamburg andererseits ihre Inszenierungen austauschen.
Als erster hat jetzt der Pariser Operndirektor einen Organisationsplan entworfen, wonach die Mailänder Scala und die Pariser Oper statt jeweils sechs jede nur noch drei Premieren pro Spielzeit, und diese sogleich als Koproduktionen und zum späteren Austausch herausbringen. In Paris werden ab 1977 »Die Zauberflöte«, »L'Incoronazione di Poppea« und »Lulu« einstudiert; in Mailand ab 1976 »Manon Lescaut«, »Der Prophet« und »Der Freischütz«. Von den Repertoire-Werken gehen einige für die jeweilige Bühne typische Einstudierungen auf die Reise: die Scala mit »La Cenerentola«, »Simon Boccanegra« und »Macbeth«, die Pariser Oper zunächst mit »Le Comte d'Ory« und »La forza del destino«. Möglicherweise wird die Scala bereits während der Spielzeit 1975/76 »Così fan tutte«, »Der Rosenkavalier«, »Turandot« entleihen. Den Vertrag hierüber haben Rolf Liebermann und Paolo Grassi, Superintendente der Scala, am 11. Juni 1975 unterzeichnet.
Dieses Beispiel dürfte Schule machen. Wegen der Transportprobleme wird eine solche Kooperation wohl auf den europäischen Raum beschränkt bleiben müssen. Vielleicht würde dann das Musiktheater im Szenischen seinen nationalen Charakter allmählich verlieren. In Wort und Musik könnte es ihn bewahren. Die Sprache, in der gesungen wird, und die Frage, ob sie in dem gastierenden Land auch verstanden wird, dürften auf die Regie Einfluß nehmen. Dann könnten auch »Moses und Aron« in Paris in deutscher, Gounods »Faust« in Mailand in französischer Sprache gesungen werden. Ungewiß bleibt, wieweit die zahlreichen, musikalisch hochbedeutenden Opern des slawischen Sprachraumes in der Originalsprache austauschbar sind. Denkbar wäre, daß bei ihnen erst recht die Regie wieder mehr »Handlung« inszenierte, um das zu veranschaulichen, was die Wortsprache bei Aufführungen im anderssprachigen Gastland schuldig bleiben muß. Oder aber das Primat wird vom Visuellen aufs Akustische übergehen: das Musik-Hören wird wieder wichtiger. Auf alle Fälle wäre es eine Chance des Musiktheaters, zu überleben und sich wieder einmal, wie sooft in seiner bald 400jährigen Geschichte, zu verändern. Daß es sich lohnt, dafür zu kämpfen, haben die 14 Hamburger Jahre mit Rolf Liebermann bewiesen.

Anhang

Ehrenmitglieder

1960 Adolph Schönfelder (1875–1966)
1962 Igor Strawinsky (1882–1971)
1970 Ernst Krenek (geb. 1900)
1973 Rolf Liebermann (geb. 1910)
Herbert Paris (geb. 1909)

Kammersänger und Kammersängerinnen

1961 Gisela Litz
Helga Pilarczyk
Toni Blankenheim
Kurt Marschner
1962 Maria v. Ilosvay
Edith Lang
Heinz Hoppe
Arnold van Mill
Vladimir Ruzdak
1963 Helene Werth
Karl Otto
1965 Ria Urban
Herbert Fliether
Georg Mund
Ernst Wiemann
1967 Arlene Saunders
Heinz Blankenburg
Tom Krause
Erwin Wohlfahrt
1969 Ursula Boese
Ernst Kozub
1973 Cvetka Ahlin
Jeanette Scovotti
Elisabeth Steiner
Richard Cassilly
Hans-Otto Kloose
Hans Sotin

Die Premieren in chronologischer Folge

Reihenfolge: Komponist, Werk, Musikalische Leitung, Regie, Ausstattung
N = Neuinszenierung; E = Erstaufführung; DE = Deutsche Erstaufführung;
U = Uraufführung; W = Wiederaufnahme; * = Auftragswerk

1959/60

Giacomo Puccini – Turandot – Kertész, Herz, Siercke	N	10. 9.
Claudio Monteverdi – Die Krönung der Poppea – Bour, Wälterlin, Siercke	E	4. 11.
W. A. Mozart – Die Entführung aus dem Serail – Bour, Siercke, Reinking	N	14. 11.
Richard Wagner – Tristan und Isolde – Ludwig, Wagner, Wagner	N	5. 1.
Giuseppe Verdi – La Traviata – Bittner, Felsenstein, Heinrich	N	14. 2.
Karl-Birger Blomdahl – Aniara – Ludwig, Rennert, Otto/Jakameit	DE	19. 3.

Ballett-Matinee:			
Claude Debussy – En blanc et noir – Blank	E	18.	4.
Igor Strawinsky – Concerto für 2 Klaviere – Blank	E	18.	4.
Karlheinz Stockhausen – Struktur nach Studie 1 – Cébron	E	18.	4.
Béla Bartók – Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug – Blank, Siercke	N	18.	4.
W. A. Mozart – Don Giovanni – Isserstedt, Rennert, Maximowna	N	20.	4.
Hans Werner Henze – Der Prinz von Homburg – Ludwig, Käutner, Siercke	U*	22.	5.
Ballettabend:			
Igor Strawinsky – Jeu de Cartes – Bittner, Blank	E	22.	6.
Peter Tschaikowsky – Der schwarze Schwan – Bittner, van Dyk	E	22.	6.
Arnold Schönberg – Pelleas und Melisande – Bittner, van Dyk	E	22.	6.
Olivier Messiaen – Turangalila – Bittner, van Dyk, Siercke	U	22.	6.

1960/61

Ballettabend:			
Johann Sebastian Bach – Concerto Barocco – Schüler, Balanchine	E	11.	10.
Franz Schubert – Unvollendete Sinfonie – Schüler, van Dyk	E	11.	10.
Ivan Séménoff – La Peau de Chagrin – Schüler, van Dyk, Siercke	E	11.	10.
Peter Tschaikowsky – Serenade – Schüler, Balanchine, Siercke	E	11.	10.
W. A. Mozart – Die Hochzeit des Figaro – Isserstedt, Rennert, Maximowna	N	23.	11.
Friedrich Smetana – Die verkaufte Braut – Ludwig, Rennert, Bauer-Ecsy	N	28.	12.
Igor Strawinsky – Oedipus Rex – Ludwig, Rennert, Otto	W	17.	1.
Arthur Honegger – Antigone – Ludwig, Rennert, Otto	E	17.	1.
Benjamin Britten – Ein Sommernachtstraum – Ludwig, Rennert, Jürgens/Sattler	DE	21.	2.
Jacques Offenbach – Hoffmanns Erzählungen – Stein, Lindtberg, Otto/Rolf	N	2.	4.
Claude Debussy – Pelleas und Melisande – Ansermet, Wenk, Sierckе	E	30.	4.
Ballettabend:			
Serge Prokofieff – Romeo und Julia – Kulka, van Dyk, Sierckе	E	23.	5.

1961/62

Carl Maria von Weber – Der Freischütz – Stein, Gielen, Otto/Zimmer	N	16.	11.
Paul Hindemith – Cardillac – Ludwig, Schalla, Sierckе	E	22.	12.
Othmar Schoeck – Vom Fischer un syner Fru – Ludwig, Lindtberg Röthlisberger	E	31.	1.
Giacomo Puccini – Gianni Schicchi – Ludwig, Lindtberg, Röthlisberger	N	31.	1.

Peter Tschaikowsky – Eugen Onegin – Stein, Balanchine, Crayon	N	27.	2.
Ballettabend:			
Frédérick Chopin – Les Sylphides – Stein, van Dyk/Mylis	E	27.	3.
Alexander Glasunow – Pas de dix aus »Raymonda« – Stein, Balanchine	E	27.	3.
Paul Hindemith – Die vier Temperamente – Stein, Balanchine	N	27.	3.
Maurice Ravel – La Valse – Stein, van Dyk, Siercke	E	27.	3.
Giuseppe Verdi – Rigoletto – Kulka, Felsenstein, Heinrich	N	13.	5.
Ballettabend:			
Igor Strawinsky – Orpheus – Ludwig, Balanchine	E	24.	6.
Igor Strawinsky – Agon – Craft, Balanchine	E	24.	6.
Igor Strawinsky – Apollon Musagète – Strawinsky, Balanchine, Noguchi	N	24.	6.

1962/63

Kurt Weill – Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny – Kulka, Monk, Neher	E	16.	9.
Gioacchino Rossini – Die Liebesprobe – Stein, Rennert, Siercke	DE	3.	11.
Ballettabend:			
Igor Strawinsky – Scènes de ballet (mit Orpheus und Apollon Musagète) – Kulka, van Dyk	N	17.	11.
Richard Wagner – Die Meistersinger von Nürnberg – Ludwig, Lindtberg, Heinrich	N	23.	12.
Giacomo Puccini – Madame Butterfly – Ludwig, Wenk, Siercke	N	14.	3.
Ballettabend:			
Peter Tschaikowsky – Schwanensee – Stein, van Dyk, Maximowna	N	31.	3.
Igor Strawinsky – Die Sintflut – Craft, Rennert/van Dyk, Otto	U	30.	4.
Luigi Dallapiccola – Der Gefangene – Stein, Rennert, Maximowna	E	30.	4.
Giselher Klebe – Figaro lässt sich scheiden – Ludwig, Monk, Siercke	U*	28.	6.

1963/64

Giuseppe Verdi – Nabucco – Ludwig, Lindtberg, Siercke	N	13.	9.
Christoph Willibald Gluck – Orpheus und Eurydike – Kulka, Balanchine, Ter-Arutunian	N	16.	11.
Gioacchino Rossini – Der Türke in Italien – Stein, Rennert, Maximowna	E	29.	12.
Serge Prokofieff – Die Liebe zu den drei Orangen – Bour, Schuh, Otto/Kniepert	E	31.	1.
Ballettabend:			
Igor Strawinsky – Der Feuervogel – Ludwig, van Dyk, U. Schuh	N	1.	3.
Dmitri Schostakowitsch – Sinfonia (Sinf. Nr. 9) – Ludwig, van Dyk, Butz	E	1.	3.

Igor Strawinsky – Petruschka – Ludwig, Beriozoff, Benois	N	1.	3.
Georg Friedrich Händel – Jephta – Ludwig, Rennert, Neher	E	2.	4.
Otto Nicolai – Die lustigen Weiber von Windsor – Stein, Barlog, Schwarz	N	7.	5.
Ernst Krenek – Der goldene Bock – Krenek, Monk, Siercke	U*	16.	6.

1964/65

Gottfried von Einem – Der Zerrissene – Sawallisch, Schuh, Siercke (Neher)	U*	17.	9.
Modest Mussorgsky – Boris Godunow – Ansermet, Monk, Otto/Zimmer	N	28.	10.
Johann Strauß – Die Fledermaus – Ludwig, Lindtberg/Charrat, Otto/Kniepert	N	26.	12.
Ballettabend:			
Werner Egk – Abraxas – Bloomfield, van Dyk, Grübler	E	9.	2.
Georges Bizet – Sinfonie in C – Bloomfield, Balanchine	N	9.	2.
Claudio Monteverdi – Il ritorno d'Ulisse in patria – Bittner, Rennert, Siercke	E	10.	3.
Antonio Bibalo – Das Lächeln am Fusse der Leiter – Bloomfield, Monk/van Dyk, Siercke	U	6.	4.
Pietro Mascagni – Cavalleria rusticana – Bloomfield, Hager, Siercke	N	3.	6.
Ruggiero Leoncavallo – Der Bajazzo – Bloomfield, Hager, Siercke	N	3.	6.

1965/66

Ballettabend:			
Carl Maria von Weber – Konzertstück – Kämpfel, van Dyk	E	2.	9.
Arnold Schönberg – Poème (Verklärte Nacht) – Kämpfel, van Dyk	E	2.	9.
Ludwig Minkus – Pas de trois classique – Kämpfel, Balanchine	W	2.	9.
Henri Sauguet – Les forains – Kämpfel, Foye, Siercke	E	2.	9.
Giuseppe Verdi – Die Macht des Schicksals – Santi, Matiasek, Heinrich	N	16.	9.
Giacomo Puccini – Tosca – Rivoli, Rennert, Reinking	N	5.	10.
Giselher Klebe – Jacobowsky und der Oberst – Ludwig, Rennert, Maximowna	U*	2.	11.
Alban Berg – Lulu – Ludwig, Rennert, Otto	W	10.	11.
Ballettabend:			
Serge Prokofieff – Cinderella – Bloomfield, van Dyk, Grübler	N	10.	12.
Boris Blacher – Zwischenfälle bei einer Notlandung – Peters, Sellner/Mendel, Bill	U*	4.	2.
Richard Wagner – Der fliegende Holländer – Ludwig, Wagner, Wagner	N	6.	3.

Richard Strauss – Die Frau ohne Schatten – Ludwig, Schuh, Otto/Erler	N	20.	4.
Benjamin Britten – Albert Herring – Mackerras, Hess, Siercke	E	5.	6.

1966/67

Gunther Schuller – The Visitation – Schuller, Rennert, Maximowna	U*	12.	10.
Richard Strauss – Arabella – Ludwig, Steinboeck, Heinrich	N	13.	11.
Leoš Janáček – Jenufa – Ludwig, Schuh, Otto/Erler	N	11.	12.
Ballettabend:			
Marius Constant – 24 Préludes – Kuntzsch, Petit	U	4.	1.
Georges Bizet – Carmen – Kuntzsch, Petit, Clavé	DE	4.	1.
Knud-Aage Riisager – Etudes – Kuntzsch, Lander, Gérard	E	4.	1.
Paul Hindemith – Mathis der Maler – Isserstedt, Schuh, Otto/Erler	N	5.	2.
Alexander Goehr – Arden muss sterben – Mackerras, Monk, Grübler	U*	5.	3.
Igor Strawinsky – The Rake's Progress – Mackerras, Menotti, Chiari	N	5.	4.
Ballettabend:			
Felix Mendelssohn – Schottische Sinfonie – Stirn, Balanchine	E	3.	6.
Gaëtano Donizetti – Donizetti-Variationen – Stirn, Balanchine, Karinska	E	3.	6.
Maurice Ravel – La Valse – Stirn, Balanchine	N	3.	6.

1967/68

Giuseppe Verdi – Otello – Santi, Merrill, O'Hearn	N	27.	9.
Domenico Cimarosa – Die heimliche Ehe – Mackerras, Sellner, Sanjust	N	29.	10.
Ballettabend:			
Adolphe Adam – Giselle (dazu Sinfonie in C) – Stirn, van Dyk, Grübler	N	18.	11.
Giacomo Puccini – La Bohème – Santi, Hess, Kirchhoff	N	23.	12.
Richard Wagner – Lohengrin – Kuntzsch, Wagner/Wenk, Wagner	W	14.	1.
Humphrey Searle – Hamlet – Kuntzsch, Everding, Businger	U*	5.	3.
Richard Wagner – Parsifal – Ludwig, Hotter, Heinrich	N	12.	4.
Ballettabend (Gastspiel Barcelona):			
Rolf Liebermann – Furioso – Auberson, van Dyk	U	18.	4.
Albert Lortzing – Zar und Zimmermann – Mackerras, Hess, Kirchhoff	N	19.	6.
W. A. Mozart – Cosi fan tutte – Mackerras, Rennert/Pflanzl, Siercke	W	25.	6.

1968/69

Peter Tschaikowsky – Eugen Onegin – Kuntzsch, Balanchine/Pflanzl, Crayon	W	18.	8.
Gaetano Donizetti – Don Pasquale – Mackerras, Menotti, Mongiardino	N	20.	10.

W. A. Mozart – Die Zauberflöte – Solti, Ustinov, Malclès	N	8. 12.
Gian-Carlo Menotti – Amahl und die nächtlichen Besucher – Kuntzsch, Menotti, Edzard	E	21. 12.
Gian-Carlo Menotti – Hilfe, Hilfe, die Globolinks – Kuntzsch, Menotti/Nikolais, Schöffer	U*	21. 12.
Antonio Bibalo – Pinocchio – Auberson, van Dyk, Warfield	U*	19. 1.
Lars Johan Werle – Die Reise – Ludwig, Runsten, Svoboda/Skalicky	U*	2. 3.
Michail Glinka – Ruslan und Ludmilla – Mackerras, Balanchine, Benois	E	30. 3.
Giuseppe Verdi – I Vespri siciliani – Santi, Dexter, Svoboda/Skalicky	N	4. 5.
Krzysztof Penderecki – Die Teufel von Loudun – Czyz, Swinarski/Gehlen, Skarzynski	U*	20. 6.

1969/70

Gioacchino Rossini – Der Barbier von Sevilla – Janowski, Meyen, Zimmermann	N	12. 10.
Georg Friedrich Händel – Julius Caesar – Bonynge, Capobianco, Lee/Varona	N	9. 11.
Richard Wagner – Tannhäuser – Klee, Meyen, Svoboda/Skalicky	N	7. 12.
Milko Kelemen – Der Belagerungszustand – Gregor, Hess, Majewski	U*	13. 1.
Richard Strauss – Der Rosenkavalier – Ludwig, Steinboeck, Grübler	N	12. 2.
Ballettabend:		
Johann Sebastian Bach – Bien Tempéré – Gumz (Cembalo), van Dyk	E	17. 3.
Johann Sebastian Bach – Play Bach – Balzer	E	17. 3.
Roman Vlad – Die Möwe – Auberson, Menegatti/Gai, Cipriani	DE	17. 3.
Giuseppe Verdi – Aida – Santi, Sanjust, Sanjust	N	24. 5.
Ernst Krenek – Das kommt davon oder Wenn Sardakai auf Reisen geht – Krenek, Lindtberg, Heinrich	U*	27. 6.

1970/71

Ballettabend: Gustav Mahler – Dunkle Elegien – Auberson, Tudor/Arova	E	9. 9.
Maurice Ravel – Die spanische Stunde – Auberson, Assmann, Soherr	N	24. 9.
Carl Orff – Die Kluge – Janowski, Assmann, Jürgens	N	24. 9.
Richard Strauss – Salome – Böhm, Everding, Businger	N	4. 11.
Paul Burkhard – Ein Stern geht auf aus Jaakob – Burkhard, Lindtberg, Sanjust	U*	6. 12.
Ballettabend:		
Olivier Messiaen – Chronochromie – Auberson, Tetley, Ter-Arutunian	U	5. 1.
Anton Webern – Pas de deux – Auberson, Béjart	E	5. 1.
Igor Strawinsky – Jeu de cartes Auberson, Cranko/Tsinguirides, Zippel	N	5. 1.

Marcel Marceau – KLASS. STILÜBUNGEN UND BIP-PANTOMIMEN – Marceau (Tonband)	E	24. 1.
Marius Constant – CANDIDE – Auberson, Marceau, Daydé	U*	24. 1.
Gaëtano Donizetti – LUCIA DI LAMMERMOOR – Bonynge, Beauvais, Rose	N	7. 3.
Mauricio Kagel – STAATSTHEATER – Kagel, Burghardt/Kagel	U*	25. 4.
Georges Bizet – CARMEN – Lombard, Resnik, Blatas	N	6. 6.

1971/72

Richard Strauss – DIE SCHWEIGSAME FRAU – Janowski, Steinboeck, Grübler	E	19. 9.
Josef Tal – ASHMEDAI – Bertini, Lindtberg, Price, Kolár	U*	9. 11.
Ballettabend:		
Wolfgang Amadeus Mozart – DIVERTIMENTO Nr. 15 – Auberson, Balanchine, Russell	E	16. 11.
Peter Tschaikowsky – ALLEGRO BRILLANTE – Auberson, Balanchine, Russell	E	16. 11.
Ballettabend:		
Luciano Berio – CIRCLES – Hinze, Tetley, Douglas	E	11. 12.
Yannis Xenakis – »MACHEN = OPFERN« – Bohner (Band)	U	11. 12.
Jacques Offenbach – ORPHEUS IN DER UNTERWELT – Janowski, Hess, Daydé, Ferran	N	30. 12.
Leoš Janáček – AUS EINEM TOTENHAUS – Kubelik, Dexter, Svoboda/Skalicky	E	30. 1.
Ballettabend:		
J. P. Drouet/P. Chériza – BALLETT FÜR TAM-TAM UND SCHLAGZEUG – Drouet/Chériza, Blaska	E	3. 4.
Alban Berg – THRESHOLD (Violinkonzert) – Auberson, Tetley, Baylis	U	3. 4.
Lukas Foss – DIE HEILE WELT (PARADIGMA) – Hinze, Douglas, Ringwood	U	3. 4.
Benjamin Britten – BILLY BUDD – Bertini, Dexter, Dudley	E	3. 5.

1972/73

Ballettabend:		
Yannis Xenakis – NOMOS ALPHA – Béjart	E	2. 9.
Lee Hoiby – AFTER EDEN – John Butler	E	2. 9.
Floyd, Faith, Joplin – FLOWERS – Ailey	E	2. 9.
Serge Prokofieff – ROMEO UND JULIA (Balkonszene) – Cranko	N	2. 9.
Edvard Grieg – AUS HOLBERGS ZEIT – Cranko	E	3. 9.
Maurice Béjart n. indischer Volksmusik – BHAKTI (3. Episode) – Béjart	E	8. 3.
Modest Mussorgsky – BORIS GODUNOW – Stein, Dexter, Svoboda/Skalicky	N	28. 9.

Hans Werner Henze – Undine (Ballett) – Tennstedt, Massine, J. u. H. W. Henze	E	31. 10.
Engelbert Humperdinck – Hänsel und Gretel – Janowski, Beauvais, Bilabel/Raschig	N	6. 12.
Pierre Henry/Nicolas Schöffer – Kyldex I – Henry, Schöffer, Nikolais/Lützow	U*	9. 2.
Giuseppe Verdi – Ein Maskenball – Santi, Dexter, Oman	N	1. 4.
Walter Steffens – Unter dem Milchwald – Janowski, Horres, Jordan	U*	10. 5.
Richard Strauss – Capriccio – Rudel, Steinboeck, Grübler	N	10. 6.
Ballettabend: Béla Bartók u. a – En quatre coins – Carlson	E	15. 6.

Besondere Veranstaltungen

Wochen des Zeitgenössischen Musiktheaters

1961 — 21.–28. 2.

Ein Sommernachtstraum – Oedipus Rex – Antigone – Die Schule der Frauen – Lulu – Der Prinz von Homburg – Wozzeck – Aniara

1964 — 15.–30. 6.

Figaro läßt sich scheiden – Der goldene Bock – Der Prinz von Homburg – Ein Sommernachtstraum – Die Sintflut – Der Gefangene – Die Liebe zu den drei Orangen – Oedipus der Tyrann (Gastspiel Staatstheater Stuttgart) – Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny – Pelleas und Melisande – Lulu – Ballettabend: Orpheus / Scènes de ballet / Apollon Musagète – Oedipus Rex / Antigone – Ballettabend: Der Feuervogel / Sinfonia / Petruschka – Wozzeck

1969 — 18.–29. 6.

Pinocchio – Etudes / Hilfe, Hilfe, die Globolinks – Die Teufel von Loudun – Die Reise – Ballettabend: Sinfonia / Poème / Furioso / Die vier Temperamente – The Rake's Progress – Mathis der Maler – Hamlet – Arden muß sterben

Festliche Opernabende

1962

Othello (23. 4.) – Tosca (26. 4.) – Die Hochzeit des Figaro (29. 4.) – Don Giovanni (2. 5.) – Der fliegende Holländer (4. 5.) – Aida (6. 5.)

1963

Vom Fischer un syner Fru (26. 4.) – Gianni Schicchi (26. 4.) –
Don Carlo (28. 4.) – Der Rosenkavalier (2. 5.) –
Un ballo in Maschera (3. 5.) – Cosi fan tutte (5. 5.)

1965

Tosca (25. 4.) – Turandot (28. 4.) – Tristan und Isolde (2. 5.) –
Il Trovatore (Gastspiel Deutsche Oper Berlin, 9. 5.) –
Die Zauberflöte (25. 5.)

1966

Im Rahmen der Französischen Woche — Orpheus und Eurydike in französischer Sprache (21. 6.)

1971

Vier Gala-Abende unter dem Titel »Szenen, Arien, Tänze« (10., 12., 14., 16. 10.)
mit Szenen aus: Der Bajazzo – La Bohème – Cavalleria rusticana – Schwanensee – Der Barbier von Sevilla – Carmen – Aida – Rigoletto – Don Quichotte – Don Carlos – Canzone napolitane

Giuseppe Verdi – Messa di Requiem – Giulini — 19. 10.

1972

Ballett-Gala — Gemischte Programme und Schwanensee (2. u. 3. 9.)

Jazz at the Opera — Matinee, 30. 4. 1967

Simultan-Konzert — im ganzen Haus bei freiem Eintritt 7. 9. 1970

Aufführungen im Malersaal des Deutschen Schauspielhauses — 1971 Ballettabend:
machen = opfern
Intermezzo: Cathy Berberian
»Circles« (11.–14. 12.)
1972 Mauricio Kagel: »Probe« (18.–24. 5.)

Gastspiele der Hamburgischen Staatsoper

1960

Bergen – Don Giovanni (konzertant)	11. 6.
Spoleto (Festivals of Two Worlds) – Der Prinz von Homburg	22.–28. 6.
Kopenhagen – Tristan und Isolde – Don Giovanni – Wozzeck	5.–9. 9.
Berlin – Der Prinz von Homburg	23. 9.

1962

Granada – Die Entführung aus dem Serail	25.–27. 6.
London – Lohengrin – Der Prinz von Homburg – Wozzeck – Lulu	26. 9.–6. 10.

1963

Mailand – Lulu	11.–18. 2.
Zagreb – Wozzeck – Lulu – Die Sintflut / Der Gefangene	12.–14. 5.
Mailand – Die Sintflut – Oedipus Rex	23.–27. 6.
Kopenhagen – Lohengrin – Der Rosenkavalier – Lulu	18.–21. 9.

1964

Venedig – Ballett: Concerto barocco – Serenade – Apollon musagète – Die vier Temperamente	11.–12. 9.
Berlin – Ballett: Concerto baroccco – Serenade – Apollon musagète – Die vier Temperamente	15.–16. 9.

1965

Wiesbaden – (Mai-Festspiele) – Ballett: Die vier Temperamente – Unvollendete Sinfonie – Pas de trois classique – Sinfonie in C	15.–16. 5.
Santander – (XIV. Festivales de España) – Ballett: Die vier Temperamente – Poème – Konzertstück – Les Forains – Schwanensee 2. Akt – Concerto barocco – Unvollendete Sinfonie – Sinfonia – Pas de trois classique	22.–24. 8.
San Sebastian – Ballett: Die vier Temperamente – Poème – Konzertstück – Les Forains, Schwanensee 2. Akt – Sinfonia – Concerto barocco – Unvollendete Sinfonie	26.–27. 8.
Paris (3e Festival International de Danse) – Ballett: Scènes de ballet, Poème – Sinfonia – Divertissement aus »Orpheus und Eurydike«	3.–6. 11.
Stockholm – Der Freischütz – Il ritorno d'Ulisse in patria – Lulu	24.–29. 11.

1966

London – Die Frau ohne Schatten – Così fan tutte – Lulu	2.–7. 5.
München (Ballett-Festwoche) – Ballett: Sinfonie in C – Poème – Concerto barocco – Schwanensee 3. Akt	18. 6.

1967

Montreal (Gesamtgastspiel anläßlich der Weltausstellung, Théâtre Salle Wilfrid-Pelletier) – Mathis der Maler – Der Freischütz (konzertant) – Lulu – Jenufa	13.–18. 6.
New York (Gesamtgastspiel, Metropolitan Opera House) – Mathis der Maler – Lulu – The Visitation – The Rake's Progress – Der Freischütz (konzertant Philharmonic Hall) – Jenufa – Jacobowsky und der Oberst	23. 6.–2. 7.
Zürich – Ballett: Die vier Temperamente – Carmen – Etudes	29.–30. 6.
Bayreuth – Ballett: Cinderella	6.–10. 9.

1968

Barcelona (Gran Teatro del Liceo) – Ballett: Sinfonie in C – Unvollendete Sinfonie –Furioso – Schwanensee 3. Akt – Schottische Sinfonie – Donizetti-Variationen – La Valse – Orpheus – Sinfonia – Poème – Pas de deux – Etudes	18.–28. 4.
Rom (Teatro dell'Opera Roma) – Die Frau ohne Schatten – The Rake's Progress	17.–26. 4.
Edinburgh (King's Theatre, Festival 1968) – Elektra – Ariadne auf Naxos – Der fliegende Holländer	29. 8.–7. 9.

1970

Mühlheim, Leverkusen, Marl, Frankfurt-Hoechst – Ballett: Sinfonie in C – Unvollendete Sinfonie – Furioso – Die vier Temperamente	25.–28. 2.

1971

Recklinghausen (Ruhr-Festspiele) – Die Zauberflöte – Jenufa	7.–9 5.
Tilburg, Den Haag – Die Zauberflöte – Tosca	21.–25. 8.

1972

Kiel (XX. Olympische Spiele) – Die Zauberflöte	3. 9.

1973

München (Nationaltheater) – Staatstheater	8. 3.
Wolfsburg (Theater der Stadt) – Così fan tutte	7. 10.

Gastspiele auswärtiger Ensembles in der Staatsoper

1959

Ballet de France de Janine Charrat – Prokofieff: Suite concertante, Saint-Saëns: La Mort du Cygne, Banfield: Le Combat, Bernard: Les Algues	6.–7. 10.

1962

New York City Ballet (mit dem Ballett der Staatsoper) – Strawinsky: Orpheus – Agon – Apollon musagète	24.–28. 6.
Sadler's Wells Opera London – Iolanthe – The Rake's Progress	29.–30. 6.
New York City Ballet – Raymonda-Variationen – Liebeslieder-Walzer – Western Symphony – La Valse – Episoden – Symphony in C	1.–2. 9.
London's Festival Ballet – Coppelia – Schwanensee 2. Akt – Scheherazade – Bourrée fantastique – Sylphides – Esmeralda (Pas de deux) – Schneeflöckchen	28. 9.–1. 10.
Royal Ballet London – Dornröschen – La Fête Etrange – The Invitation – Danses concertantes	2.–4. 10.

1964

Württembergisches Staatstheater Stuttgart – Oedipus der Tyrann	21. 6.

1965

Deutsche Oper Berlin – Il Trovatore	9. 5.
Sadler's Wells Opera London – Peter Grimes	12. 6.
Königliche Oper Stockholm – Ein Maskenball – Die Sache Makropulos – Alcina	23.–28. 11.

1969

The Dance Theatre Of Alwin Nikolais – Image – Tent – Tower	17. 5.

1971

Marcel Marceau in seinen Pantomimen	15.–18. 4.

Inszenierungen der Hamburgischen Staatsoper im Fernsehen

Übertragungen aus dem Opernhaus

		gesendet
Giuseppe Verdi – La Traviata		25. 12. 1960
Kurt Weill – Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny		23. 6. 1963
Gioacchino Rossini – Die Liebesprobe		25. 8. 1963
Gioacchino Rossini – Der Türke in Italien	1. Progr.	30. 8. 1964
	3. Progr.	30. 12. 1965
Christoph Willibald Gluck – Orpheus und Eurydike – Ballett 3. Akt		18. 4. 1965
Boris Blacher – Zwischenfälle bei einer Notlandung – Querschnitt		25. 3. 1966
Paul Burkhard – Ein Stern geht auf aus Jaakob		24. 12. 1972
Pierre Henry/Nicolas Schöffer – Kyldex I		11. 3. 1973

Farbfernseh-Produktionen im Studio

	produziert	
Wolfgang Amadeus Mozart – Die Hochzeit des Figaro	August/September 1967	25. 12. 1967
Ludwig van Beethoven – Fidelio	Januar 1968	2. 6. 1968
Carl Maria von Weber – Der Freischütz	Januar/Februar 1968	7. 7. 1968
Richard Strauss – Elektra	September 1968	17. 11. 1968
Richard Strauss – Arabella	Januar 1969	26. 5. 1969
Gian-Carlo Menotti – Hilfe, Hilfe, die Globolinks	Februar 1969	7. 12. 1969
Krzysztof Penderecki – Die Teufel von Loudun	August/September 1969	5. 7. 1970
Albert Lortzing – Zar und Zimmermann	September 1969	21. 12. 1969
Richard Wagner – Die Meistersinger von Nürnberg	März/April 1970	11. 4. 1971
Alban Berg – Wozzeck	Dezember 1970	26. 11. 1972
Wolfgang Amadeus Mozart – Die Zauberflöte	Juni 1971	1. 1. 1974
Grand gala der Hamburgischen Staatsoper (in 2 Teilen)	31. 12. 1971 u.	25. 12. 1972
Jacques Offenbach – Orpheus in der Unterwelt	November/Dezember 1971	24. 2. 1974

Schallplattenaufnahmen

Alban Berg	Lulu	EMI/Electrola SMA 91711/13
Krzysztof Penderecki	Die Teufel von Loudun	Philips 6700042
Richard Strauss	Salome	Deutsche Grammophon 2707052
Mauricio Kagel	Staatstheater	Deutsche Grammophon 2707060
–	Jazz at the Opera	HÖR ZU SHZE 802 BL
–	Musiktheater heute	EMI/Electrola C 195-29107/9

Das Repertoire
Opern

Die Aufführungszahlen beziehen sich auf die Spielzeiten von 1959/60 bis 1972/73
° = *In den Spielplan übernommene Inszenierungen*

			Aufführungen
LUDWIG VAN BEETHOVEN			
Fidelio	° 3. 9. 57	Ludwig, Rennert, Reinking	113
ALBAN BERG			
Wozzeck	° 29. 4. 53	Ludwig, Rennert, Jürgens	31
Lulu	° 12. 1. 57	Ludwig, Rennert, Otto	34
ANTONIO BIBALO			
Das Lächeln am Fuße der Leiter	6. 4. 65	Bloomfield, Monk, Siercke U	11
GEORGES BIZET			
Carmen	° 21. 12. 58	Sawallisch, Wagner	100
	6. 6. 71	Lombard, Resnik, Blatas (dt., frz.)	21
BORIS BLACHER			
Zwischenfälle bei einer Notlandung	4. 2. 66	Peters, Sellner, Bill U*	6
KARL-BIRGER BLOMDAHL			
Aniara	19. 3. 60	Ludwig, Rennert, Otto DE	9
BENJAMIN BRITTEN			
Ein Sommernachtstraum	21. 2. 61	Ludwig, Rennert, Jürgens DE	20
Albert Herring	5. 6. 66	Mackerras, Hess, Siercke	17
Billy Budd	3. 5. 72	Bertini, Dexter, Dudley	6
PAUL BURKHARD			
Ein Stern geht auf aus Jaakob	6. 12. 70		
Burkhard, Lindtberg, Sanjust		U*	14
DOMENICO CIMAROSA			
Die heimliche Ehe	29. 10. 67	Mackerras, Sellner, Sanjust	62
PETER CORNELIUS			
Der Barbier von Bagdad	° 28. 4. 56	Bittner, Rennert, Siercke	13
LUIGI DALLAPICCOLA			
Der Gefangene	30. 4. 63	Stein, Rennert, Maximowna	11
CLAUDE DEBUSSY			
Pelleas und Melisande	30. 4. 61	Ansermet, Wenk, Siercke E	15
GAETANO DONIZETTI			
Don Pasquale	° 18. 10. 56	Bittner, Poettgen, Koniarsky	12
	20. 10. 68	Mackerras, Menotti, Mongiardino	44
Lucia di Lammermoor (it.)	7. 3. 71	Bonynge, Beauvais, Rose	21
ANTONIN DVORAK			
Dimitrij	° 16. 5. 59	Bittner, Rennert, Maximowna DE	16
GOTTFRIED VON EINEM			
Der Zerrissene	17. 9. 64	Sawallisch, Schuh, Siercke U*	6

MICHAIL GLINKA
Ruslan und Ludmilla 30. 3. 69 Mackerras, Balanchine, Benois E 4
CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
Orpheus und Eurydike 16. 11. 63 Kulka, Balanchine, Ter-Aratunian 24
ALEXANDER GOEHR
Arden muß sterben 5. 3. 67 Mackerras, Monk, Grübler U* 11
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
Belsazar ° 14. 4. 59 Brückner-Rüggeberg, Herz, Siercke E 17
Jephta 2. 4. 64 Ludwig, Rennert, Neher E 13
Julius Caesar (it.) 9. 11. 69 Bonynge, Capobianco, Lee/Varona 15
PIERRE HENRY
Kyldex I 9. 2. 73 Henry, Schöffer, Nikolais U* 10
HANS WERNER HENZE
Der Prinz von Homburg 22. 5. 60 Ludwig, Käutner, Siercke U* 21
PAUL HINDEMITH
Cardillac 22. 12. 61 Ludwig, Schalla, Siercke 5
Mathis der Maler 5. 2. 67 Schmidt-Isserstedt, Schuh, Otto 18
ARTHUR HONEGGER
Antigone 17. 1. 61 Ludwig, Rennert, Otto 9
ENGELBERT HUMPERDINCK
Hänsel und Gretel 6. 12. 72 Janowski, Beauvais, Schlubach 14
LEOS JANACEK
Jenufa 11. 12. 66 Ludwig, Schuh, Otto 37
Aus einem Totenhaus 30. 1. 72 Kubelik, Dexter, Svoboda E 7
MAURICIO KAGEL
Staatstheater 25. 4. 71 Kagel, Burghardt U* 19
MILKO KELEMEN
Der Belagerungszustand 13. 1. 70 Gregor, Hess, Majewski U* 8
GISELHER KLEBE
Figaro läßt sich scheiden 28. 6. 63 Ludwig, Monk, Siercke U* 8
Jacobowsky und der Oberst 2. 11. 65 Ludwig, Rennert, Maximowna U* 11
ERNST KRENEK
Der goldene Bock 16. 6. 64 Krenek, Monk, Siercke U* 7
Das kommt davon oder Wenn Sardakai auf Reisen geht
27. 6. 70 Krenek, Lindtberg, Heinrich U* 7
RUGGIERO LEONCAVALLO
Der Bajazzo (dt., it.) 3. 6. 65 Bloomfield, Hager, Siercke 53
ROLF LIEBERMANN
Die Schule der Frauen ° 15. 5. 58 Bittner, Rennert, Siercke 10
ALBERT LORTZING
Der Wildschütz ° 20. 9. 47 Grüber, Rennert, Siercke 40
Zar und Zimmermann 19. 6. 68 Mackerras, Hess, Kirchhoff 46
PIETRO MASCAGNI
Cavalleria rusticana (dt., it.) 3. 6. 65 Bloomfield, Hager, Siercke 53

GIAN-CARLO MENOTTI
Amahl und die nächtlichen Besucher
21. 12. 68 Kuntzsch, Menotti, Edzard 15
Hilfe, Hilfe, die Globolinks 21. 12. 68 Kuntzsch, Menotti, Schöffer, Nikolais U* 16

CARL MILLÖCKER
Der Bettelstudent ° 22. 6. 58 Brückner, Poettgen, Bauer-Ecsy 4

CLAUDIO MONTEVERDI
Die Krönung der Poppea 4. 11. 59 Bour, Wälterlin, Siercke E 18
Il ritorno d'Ulisse in patria (it.) 10. 3. 65 Bittner, Rennert, Siercke E 7

WOLFGANG AMADEUS MOZART (659)
Die Zauberflöte ° 15. 10. 55 Ludwig, Rennert, Maximowna 102
8. 12. 68 Solti, Ustinov, Malclès 54
Così fan tutte ° 30. 11. 55 Keilberth, Rennert, Siercke 84
Die Entführung aus dem Serail 14. 11. 59 Bour, Siercke, Reinking 195
Don Giovanni (dt., it.) 20. 4. 60 Schmidt-Isserstedt, Rennert, Maximowna 95
Die Hochzeit des Figaro (dt., it.) 23. 11. 60 Schmidt-Isserstedt, Rennert, Maximowna 129

MODEST MUSSORGSKY
Boris Godunow 28. 10. 64 Ansermet, Monk, Otto 19
28. 9. 72 Stein, Dexter, Svoboda 12

OTTO NICOLAI
Die lustigen Weiber von Windsor 7. 5. 64 Stein, Barlog, Schwarz 85

JACQUES OFFENBACH
Hoffmanns Erzählungen 2. 4. 61 Stein, Lindtberg, Otto 74
Orpheus in der Unterwelt 30. 12. 71 Janowski, Hess, Daydé 38

CARL ORFF
Die Kluge 24. 9. 70 Janowski, Assmann, Jürgens 26

KRZYSZTOF PENDERECKI
Die Teufel von Loudun 20. 6. 69 Czyz, Swinarski, L. u. J. Skarzynski U* 4

SERGE PROKOFIEFF
Die Liebe zu den drei Orangen 31. 1. 64 Bour, Schuh, Otto 15

GIACOMO PUCCINI (385)
La Bohème ° 10. 3. 57 Bittner, Poettgen, Ponelle 34
23. 12. 67 Santi, Hess, Kirchhoff (it.) 52
Tosca ° 2. 9. 58 Brückner-Rüggeberg, Wenk, Schneider-Siemssen 68
5. 10. 65 Rivoli, Rennert, Reinking (it.) 73
Madame Butterfly (it.) 14. 3. 63 Ludwig, Wenk, Siercke 111
Gianni Schicchi 31. 1. 62 Ludwig, Lindtberg, Röthlisberger 23
Turandot (dt., it.) 10. 9. 59 Kertész, Herz, Siercke 24

MAURICE RAVEL
Die spanische Stunde 24. 9. 70 Auberson, Assmann, Soherr 26

GIOACCHINO ROSSINI (167)
Der Barbier von Sevilla ° 3. 9. 48 Brückner-Rüggeberg, Rennert, Siercke 76
12. 10. 69 Janowski, Meyen, Zimmermann 51
Die Liebesprobe 3. 11. 62 Stein, Rennert, Siercke DE 19
Der Türke in Italien 29. 12. 63 Stein, Rennert, Maximowna E 21
OTHMAR SCHOECK
Vom Fischer un syner Fru 31. 1. 62 Ludwig, Lindtberg, Röthlisberger 22
GUNTHER SCHULLER
The Visitation (engl.) 12. 10. 66 Schuller, Rennert, Maximowna U* 16
HUMPHREY SEARLE
Hamlet 5. 3. 68 Kuntzsch, Everding, Businger U* 7
FRIEDRICH SMETANA
Die verkaufte Braut 28. 12. 60 Ludwig, Rennert, Bauer-Ecsy 70
WALTER STEFFENS
Unter dem Milchwald 10. 5. 73 Janowski, Horres, Jordan U* 5
JOHANN STRAUSS
Die Fledermaus ° 31. 12. 55 Bittner, Mittler, Maximowna 4
26. 12. 64 Ludwig, Lindtberg, Otto 54
RICHARD STRAUSS (237)
Elektra ° 18. 10. 50 Schmitz, Völker, Siercke 28
Salome ° 10. 5. 55 Ludwig, Völker, Siercke 22
4. 11. 70 Böhm, Everding, Businger 9
Capriccio ° 23. 1. 57 Keilberth, Hartmann, Siercke 10
10. 6. 73 Rudel, Steinboeck, Grübler 6
Der Rosenkavalier ° 16. 10. 57 Keilberth, Hartmann, Ponnelle 22
12. 2. 70 Ludwig, Steinboeck, Grübler 20
Ariadne auf Naxos ° 18. 10. 58 Tietjen, Rennert, Siercke 60
Die Frau ohne Schatten 20. 4. 66 Ludwig, Schuh, Otto 19
Arabella 13. 11. 66 Ludwig, Steinboeck, Heinrich 27
Die schweigsame Frau 19. 9. 71 Janowski, Steinboeck, Grübler E 14
IGOR STRAWINSKY
Oedipus rex ° 5. 2. 55 Ludwig, Rennert, Otto 18
Die Sintflut 30. 4. 63 Craft, Rennert, Otto U 13
The Rake's Progress (engl.) 5. 4. 67 Mackerras, Menotti, Chiari 17
JOSEF TAL
Ashmedai 9. 11. 1971 Bertini, Lindtberg, Kolár U* 8
PETER TSCHAIKOWSKY
Eugen Onegin 27. 2. 62 Stein, Balanchine, Crayon 44
GIUSEPPE VERDI (653)
Der Troubadour (dt., it.) ° 23. 10. 49 Konwitschny, Lehmann, Siercke 115
Don Carlos (dt., it.) 23. 2. 52 Ludwig, Rennert, Siercke 97
Aida ° 18. 10. 55 Ludwig, Dicks, Siercke 49
24. 5. 70 Santi, Sanjust (it.) 33
Falstaff ° 2. 12. 54 Ludwig, Arnold, Siercke 6

Ein Maskenball ° 3. 10. 56 Ludwig, R. Hartmann, D. Hartmann 30
1. 4. 73 Santi, Dexter, Oman (it.) 12
Othello ° 19. 3. 58 Ludwig, Erfurth, Hartmann 26
27. 9. 67 Santi, Merrill, O'Hearn (it.) 20
Die Macht des Schicksals ° 18. 3. 59 Ludwig, Poettgen, Pfeiffenberger 14
16. 9. 65 Santi, Matiasek, Heinrich (it.) 59
La Traviata 14. 2. 60 Bittner, Felsenstein, Heinrich 47
Rigoletto (dt., it.) 13. 5. 62 Kulka, Felsenstein, Heinrich 82
Nabucco (it.) 13. 9. 63 Ludwig, Lindtberg, Siercke 42
Die sizilianische Vesper (it.) 4. 5. 69 Santi, Dexter, Svoboda 21

RICHARD WAGNER (299)

Der fliegende Holländer ° 17. 2. 56 Ludwig, R. Hartmann, D. Hartmann 34
6. 3. 66 Ludwig, Wagner 44
Der Ring des Nibelungen:
Das Rheingold ° 13. 4. 56 Ludwig, Rennert, Jürgens 18
Die Walküre ° 21. 5. 56 Ludwig, Rennert, Jürgens 25
Siegfried ° 1. 12. 56 Ludwig, Rennert, Jürgens 18
Götterdämmerung ° 26. 12. 56 Ludwig, Rennert, Jürgens 19
Lohengrin ° 22. 12. 57 Tietjen, Wagner 34
Tannhäuser ° 13. 2. 59 Ludwig, Wagner 17
7. 12. 69 Klee, Meyen, Svoboda 20
Tristan und Isolde 5. 1. 60 Ludwig, Wagner 29
Die Meistersinger von Nürnberg 23. 12. 62 Ludwig, Lindtberg, Heinrich 32
Parsifal 12. 4. 68 Ludwig, Hotter, Heinrich 9

CARL MARIA VON WEBER

Der Freischütz 16. 11. 61 Stein, Gielen, Otto 113

KURT WEILL

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny
16. 9. 62 Kulka, Monk, Neher 18

LARS JOHAN WERLE

Die Reise 2. 3. 69 Ludwig, Runsten, Svoboda U* 6

Ballette

ADOLPHE ADAM
Giselle 18. 11. 67 van Dyk 21
JOHANN SEBASTIAN BACH
Concerto barocco 11. 10. 60 Balanchine 62
Bien tempéré 17. 3. 70 van Dyk 5
Play Bach 17. 3. 70 Balzer 5
BÉLA BARTOK
Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug 18. 4. 60 Blank 4
En quatre coins 15. 6. 73 Carlson 1
ALBAN BERG
Threshold (Violinkonzert) 3. 4. 72 Tetley U 10
LUCIANO BERIO
Circles 11. 12. 71 Tetley, Douglas 8
ANTONIO BIBALO
Pinocchio 19. 1. 69 van Dyk U* 24
GEORGES BIZET
Sinfonie in C 9. 2. 65 Balanchine 74
Carmen 4. 1. 67 Petit DE 20
FRÉDÉRIC CHOPIN
Les Sylphides 27. 3. 62 Fokin, van Dyk 24
MARIUS CONSTANT
24 Préludes 4. 1. 67 Petit U 11
Candide 24. 1. 71 Marceau U* 13
CLAUDE DEBUSSY
En blanc et noir 14. 4. 60 Blank 2
GAETANO DONIZETTI
Variationen 3. 6. 67 Balanchine 17
JEAN-PIERRE DROUET UND PIERRE CHÉRIZA
Ballett für Tam-Tam und Schlagzeug 3. 4. 72 Blaska DE 14
WERNER EGK
Abraxas 9. 2. 65 van Dyk 19
FLOYD, FAITH, JOPLIN
Flowers 2. 9. 72 Ailey, Segarra 9
LUKAS FOSS
Die heile Welt (Paradigma) 3. 4. 72 Douglas U 8
ALEXANDER GLASUNOW
Pas de dix (Raymonda) 27. 3. 62 Balanchine 25
CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
Divertissement aus »Orpheus und Eurydike« 3. 11. 65 Balanchine 5
HANS WERNER HENZE
Undine 31. 10. 72 Henze 12

Paul Hindemith
Die vier Temperamente ° 19. 6. 59 Ulbrich 12
27. 3. 62 Balanchine 76
Lee Hoiby
After Eden 2. 9. 72 Butler 2
Rolf Liebermann
Furioso 18. 4. 68 van Dyk U 25
Gustav Mahler
Dunkle Elegien 9. 9. 70 Tudor, Arova 3
Felix Mendelssohn
Schottische Sinfonie 3. 6. 67 Balanchine 26
Olivier Messiaen
Turangalîla 22. 6. 60 van Dyk U 15
Chronochromie 5. 1. 71 Tetley U 16
Paul Minkus
Pas de trois classique 3. 5. 65 Balanchine 6
Wolfgang Amadeus Mozart
Divertimento Nr. 15 16. 11. 71 Balanchine 9
Serge Prokofieff
Sinfonie classique ° 19. 6. 59 Ulbrich 12
Romeo und Julia 23. 5. 61 van Dyk 31
(Balkonszene) 2. 9. 72 Cranko 1
Cinderella 10. 12. 65 van Dyk 48
Maurice Ravel
Bolero ° 19. 6. 59 Ulbrich 16
La Valse 27. 3. 62 van Dyk 12
3. 6. 67 Balanchine 34
Knud-Aage Riisager
Etudes 4. 1. 67 Lander 37
Henri Sauguet
Les Forains 2. 9. 65 Foye 4
Arnold Schönberg
Pelleas und Melisande 22. 6. 60 van Dyk 32
Poème (Verklärte Nacht) 2. 9. 65 van Dyk 34
Dmitri Schostakowitsch
Sinfonia (Sinfonie Nr. 9) 1. 3. 64 van Dyk 52
Franz Schubert
Unvollendete Sinfonie 11. 10. 60 van Dyk 44
Ivan Séménoff
La peau de chagrin 11. 10. 60 van Dyk 20
Karlheinz Stockhausen
Struktur nach Studie 1 18. 4. 60 Cébron 4
Igor Strawinsky
Apollon musagète ° 19. 6. 59 Ulbrich 12
24. 6. 62 Balanchine 47

IGOR STRAWINSKY (Fortsetzung)

Concerto für 2 Klaviere	18. 4. 60 Blank		4
Jeu de cartes	22. 6. 60 Blank		15
	5. 1. 71 Cranko		17
Orpheus	24. 6. 62 Balanchine		17
Agon	24. 6. 62 Balanchine		19
Scènes de ballet	17. 11. 62 van Dyk		17
Der Feuervogel	1. 3. 64 van Dyk		15
Petruschka	1. 3. 64 Beriozoff nach Fokin		16

PETER TSCHAIKOWSKY

Dornröschen	° 13. 11. 58 Blank		16
Pas d'action	7. 12. 60 Petipa, van Dyk		8
Serenade	11. 10. 60 Balanchine		56
Pas de deux (Nußknacker)	13. 12. 60 Petipa		23
Schwanensee	31. 3. 63 van Dyk		80
Der schwarze Schwan	26. 1. 1961 Petipa		9
Allegro brillante	16. 11. 71 Balanchine		8

ROMAN VLAD

Die Möwe	17. 3. 70 Menegatti, Gay	DE	5

CARL MARIA VON WEBER

Konzertstück	2. 9. 65 van Dyk		5

ANTON WEBERN

Pas de deux	5. 1. 71 Béjart		16

YANNIS XENAKIS

machen = opfern	11. 12. 71 Bohner		4
Nomos Alpha	2. 9. 72 Béjart		4

MUSIKCOLLAGE

Bhakti, 3. Episode	8. 3. 73 Béjart		1

Zusammengestellt von Joachim Wenzel

Nachweise

Literatur

Hamburgische Staatsoper 1955, Hamburg 1955
Hamburgische Staatsoper in Amerika, Hamburg 1967
Hortschansky, Klaus (Hrsg.): Opernstudien, Tutzing 1975
Kesting, Marianne: Entdeckung und Destruktion, München 1970
Maack, Rudolf: Tanz in Hamburg, Hamburg 1975
de la Motte, Diether: Hans Werner Henze: Der Prinz von Homburg, Mainz 1960
Müller-Marein, Josef / Reinhardt, Hannes: Das musikalische Selbstporträt, Hamburg 1963
Ruppel, K. H.: Musik in unserer Zeit, München 1960
Scharberth, Irmgard / Paris, Herbert: Rolf Liebermann zum 60. Geburtstag, Hamburg 1970
Strawinsky, Igor mit Craft, Robert: Erinnerungen und Gespräche, Frankfurt/M. 1972
Stuckenschmidt, H. H.: Neue Musik (Zwischen den beiden Kriegen), Berlin 1951
Wessling, Berndt W.: Leopold Ludwig, Bremen 1968.

Die Zitate von Rolf Liebermann gehen zur Hauptsache auf Gespräche zurück, die die Verfasserin mit ihm und Herbert Paris Anfang 1973 im Hinblick auf dieses Buch geführt hat. Sie wurden ergänzt durch Auszüge aus Aufsätzen, die in Programmheften erschienen sind, und durch Interviews in Zeitungen und Zeitschriften. Die autobiographischen Abschnitte wurden dem Buch »Das musikalische Selbstporträt« entnommen.

Die Zitate und Ausführungen von Autoren, Komponisten und Regisseuren entstammen, soweit nicht anders angegeben, Erstveröffentlichungen in den Programmheften der Hamburgischen Staatsoper. Dem Beitrag von Walter Felsenstein, seinerzeit im Programmheft zu »La Traviata« abgedruckt, liegt ein Vortrag zu Grunde, den der Verfasser am 29. Mai 1957 im »Theater der Nationen« in Paris gehalten hat. Klaus Wagner und Karl Günther Simon danke ich für freundliche Nachdruckerlaubnis ihrer seinerzeit als Kritiken erschienenen Aufsätze.

Bilder

Nach Seite 16, 2: Aus der Hamburgischen Dramaturgie von Gotthold Ephraim Lessing, Erstausgabe von 1769.

Soweit im folgenden nicht anders angegeben, sind die Fotos von Fritz Peyer, Hamburg, dem Hausfotografen der Hamburgischen Staatsoper von 1955–1975.

Die weiteren Fotografen, alle in Hamburg:

Wilfried Bauer (DG): nach Seite 144 (Kagel)

Gerd Claussen: nach Seite 112, 4 oben

Conti-Press: nach Seite 192, 3 unten

Hans-Joachim Lieske: nach den Seiten 192, 2 oben; 144, 1 (Freifahrt)

Elisabeth Speidel: nach den Seiten 48, 7; 64, 6 (Bibalo); 80, 1; 96, 3; 128, 1, 2; 144, 2 oben; 168, 3, 4, 8; 192, 1, 2 unten; 200, 1

Matthias du Vinage: nach den Seiten 48, 4; 64, 3; 80, 2; 192, 4 unten; 200, 2 Mitte und unten

Wipp: nach Seite 168, 7.

OPER

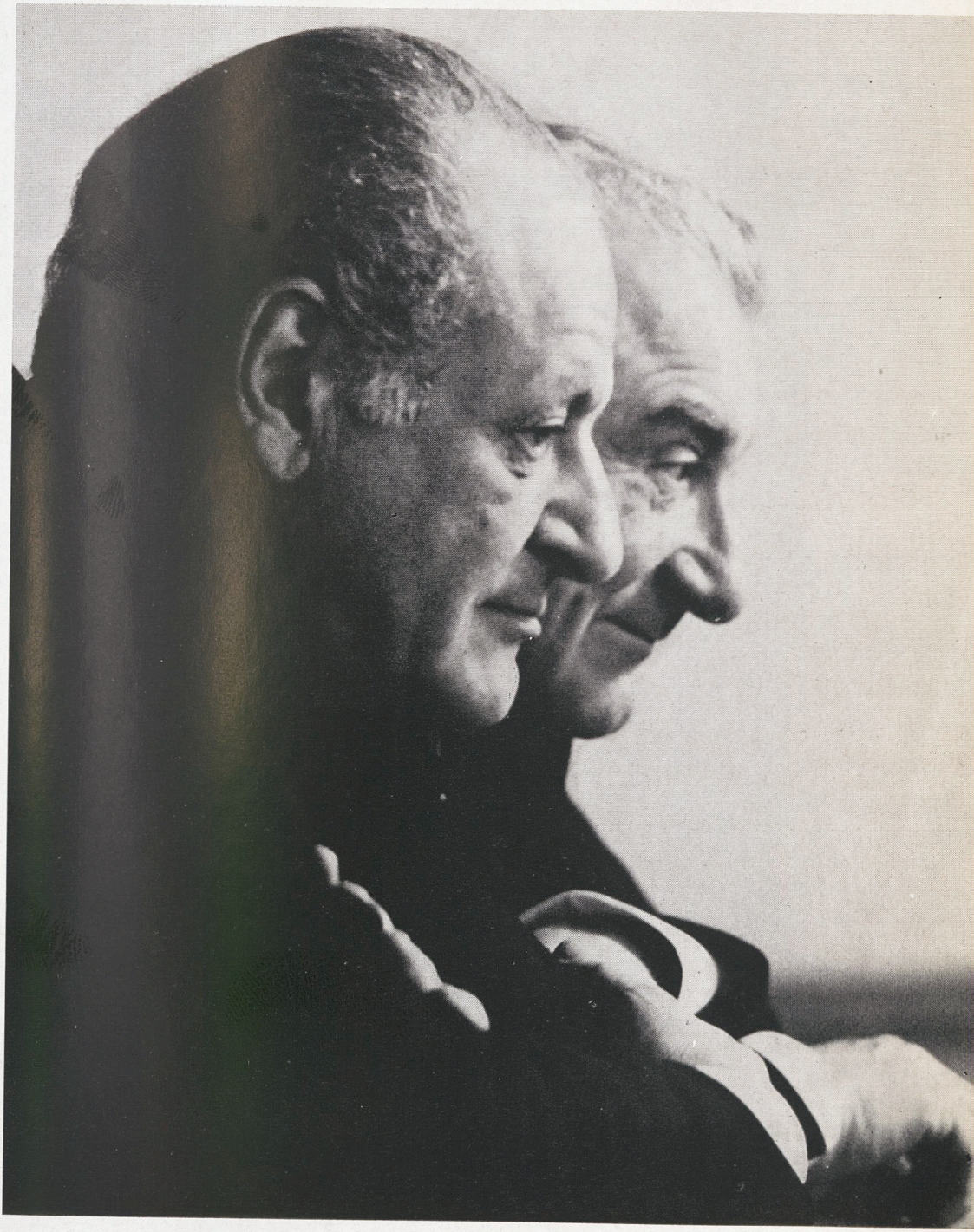
Hamburgiſche Dramaturgie.

Ankündigung.

Es wird ſich leicht errathen laſſen, daß die neue Verwaltung des hieſigen Theaters die Veranlaſſung des gegenwärtigen Blattes iſt.

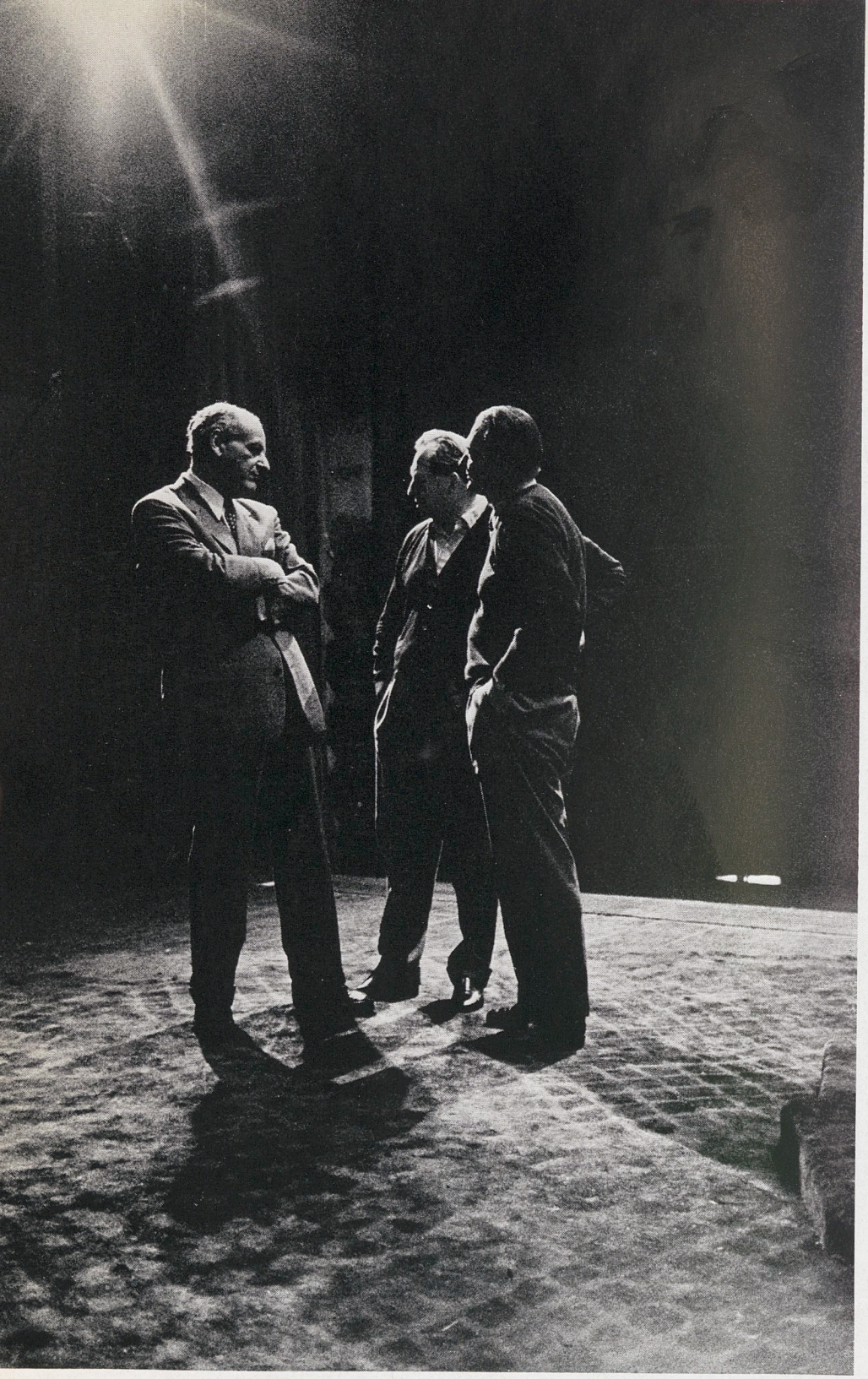
Der Endzweck deſſelben ſoll den guten Abſichten entſprechen, welche man den Männern, die ſich dieſer Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beymeſſen kann. Sie haben ſich ſelbſt hinlänglich darüber erklärt, und ihre Aeuſſerungen ſind, ſowohl hier, als auswärts, von dem feinern Theile des Publikums mit dem Beyfalle aufgenommen worden, den jede freywillige Beförderung des allgemeinen Beſten verdienet, und zu unſern Zeiten ſich verſprechen darf.

*



Rolf Liebermann, Herbert Paris

Leopold Ludwig



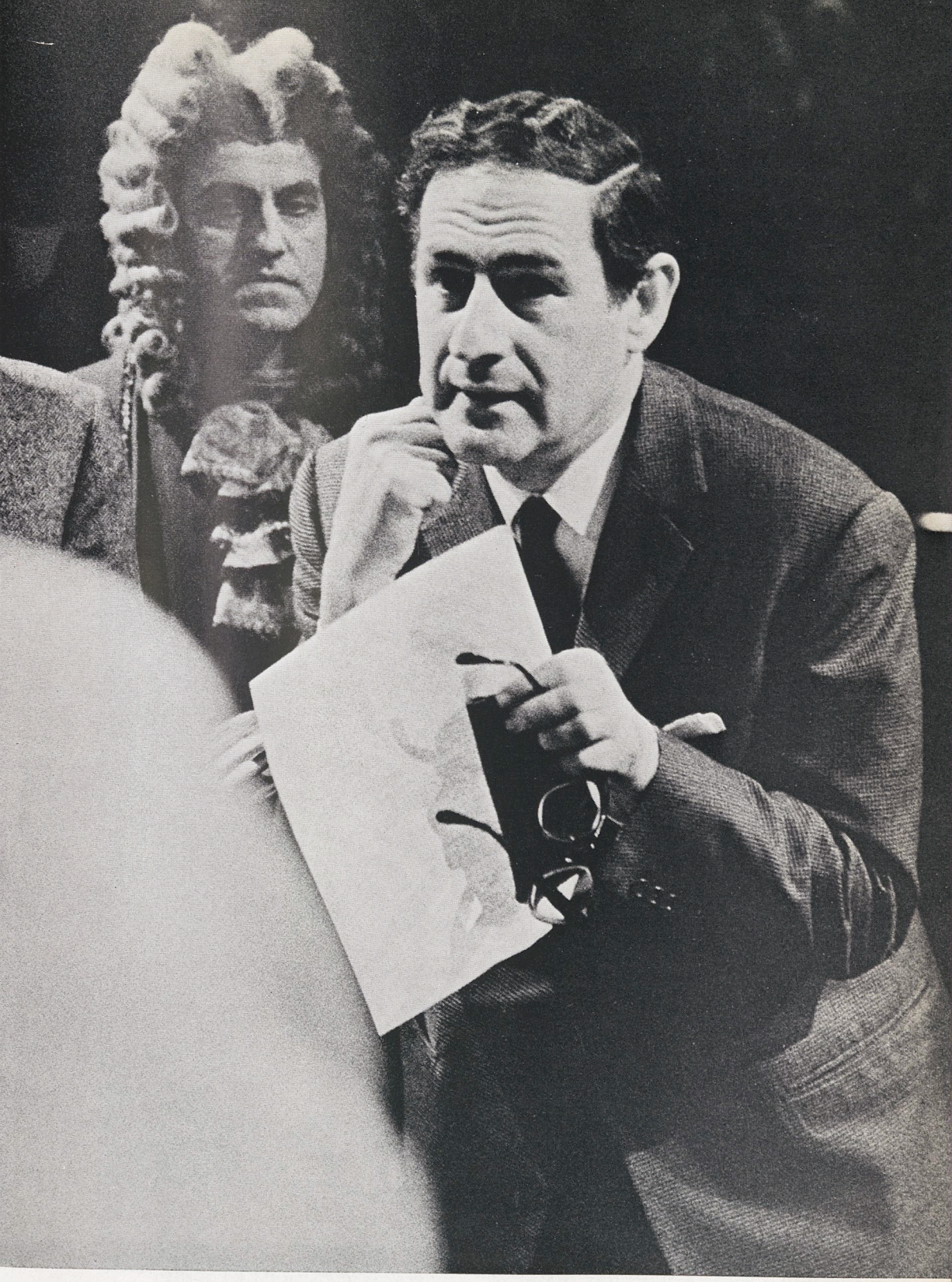
Probengespräch mit Leopold Ludwig und Günther Rennert

Egon Monk probt »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«
Helga Pilarczyk, Gisela Litz, Caspar Bröcheler

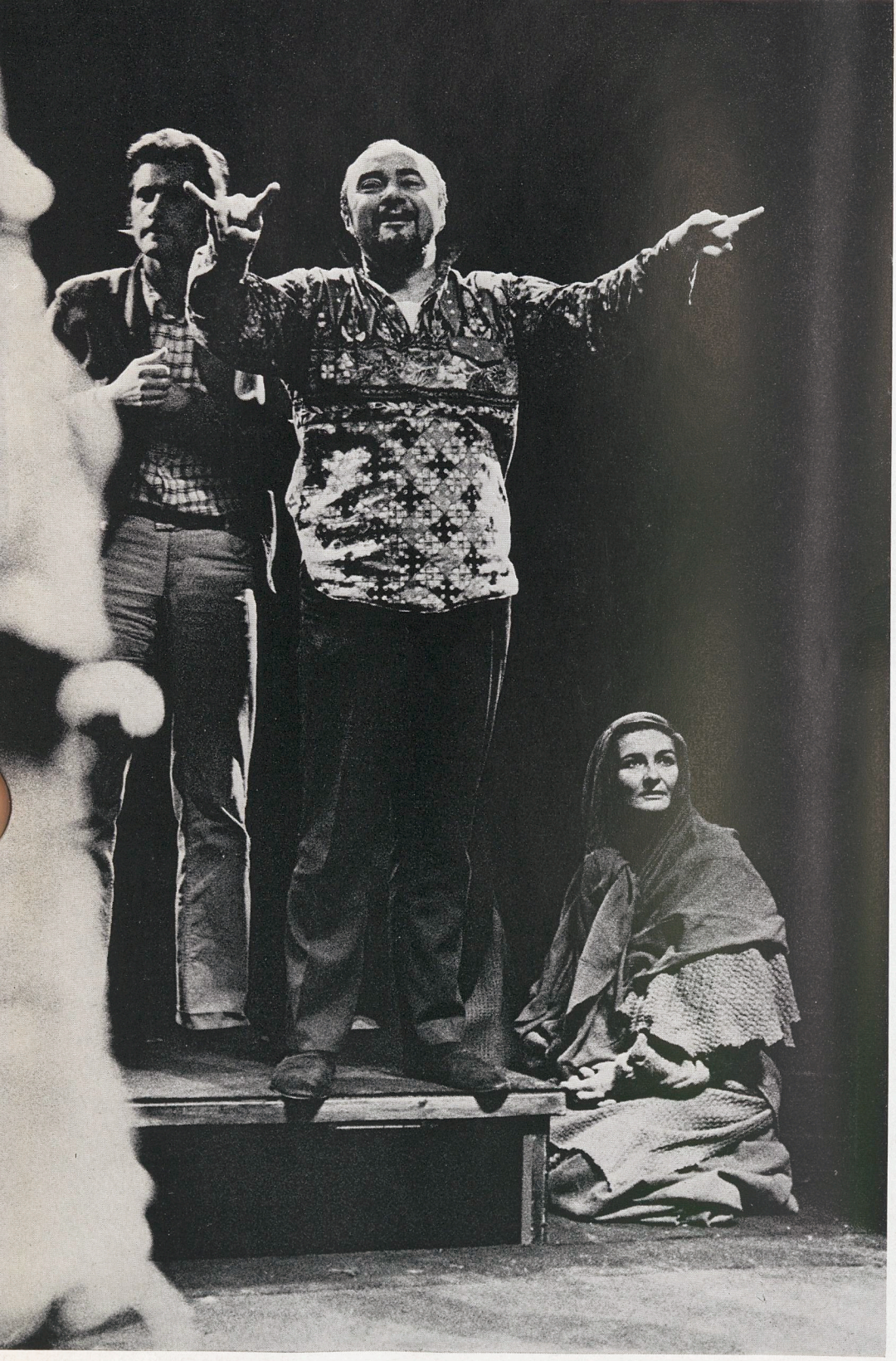
Caspar Neher: Skizze zu »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«

Helga Pilarczyk

George Balanchine und Melitta Muszely während der Probe zu »Eugen Onegin«



Gian-Carlo Menotti probt »The Rake's Progress«

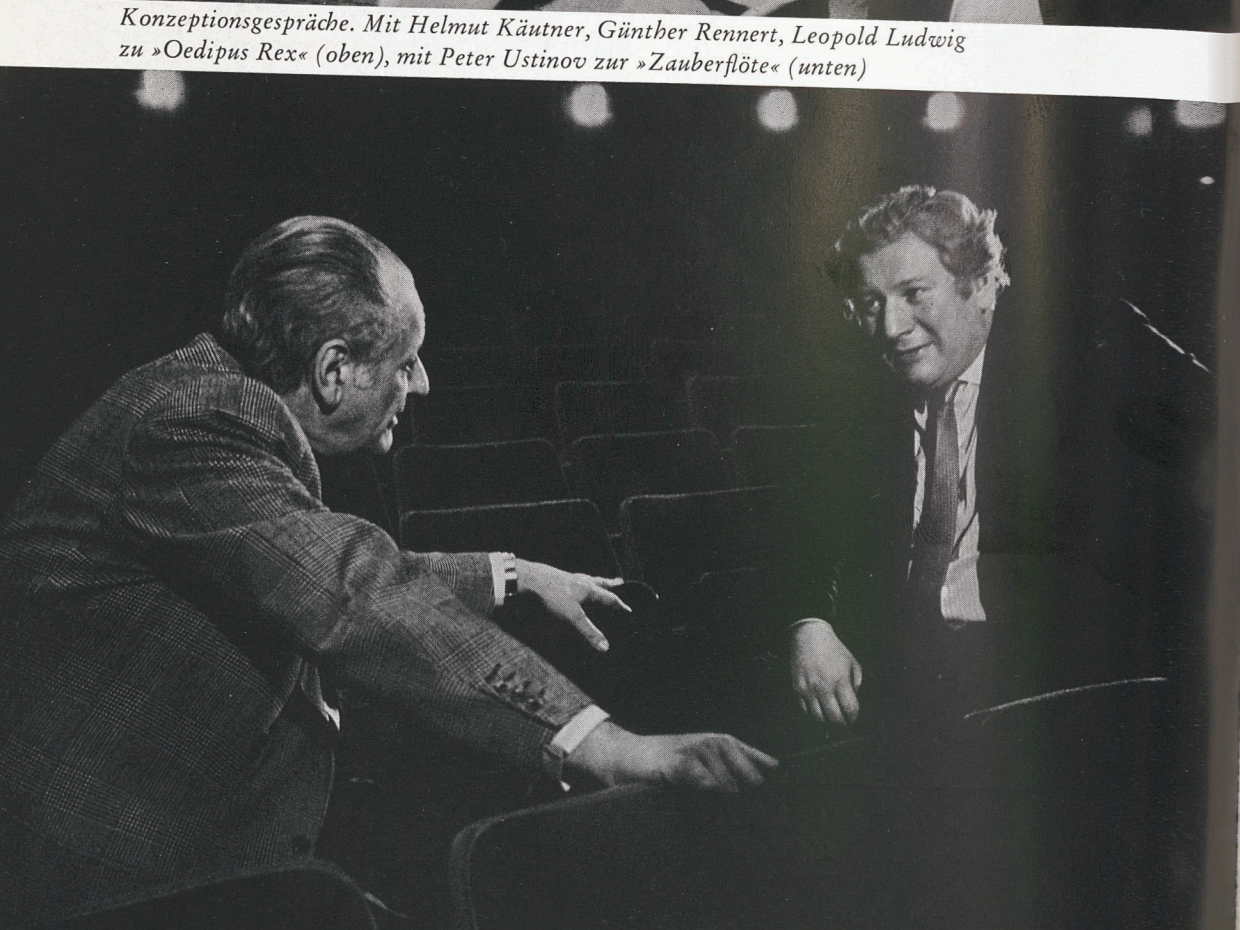


John Dexter inszeniert »Boris Godunow«

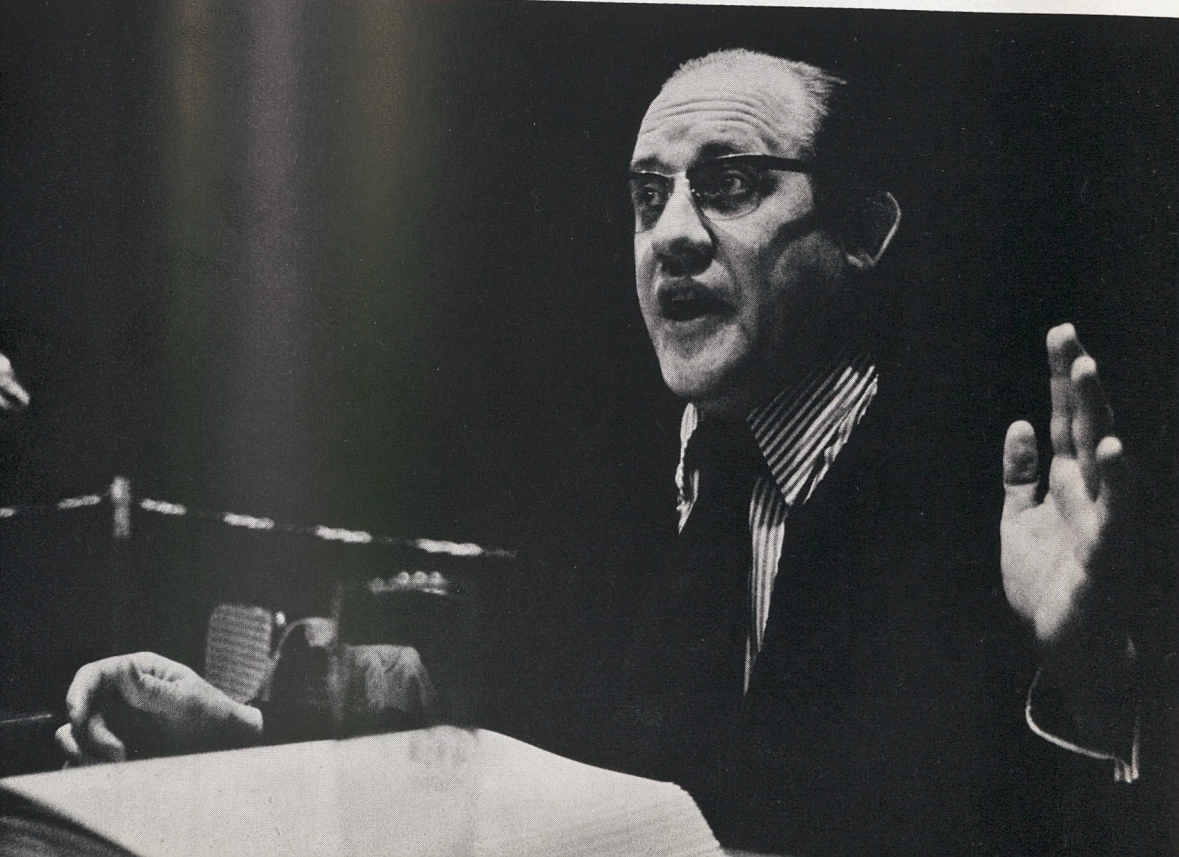
Wieland Wagner während der Probe zu »Der fliegende Holländer«

»La Traviata« – Walter Felsenstein probt mit Melitta Muszely (links) Arturo Sergi, Melitta Muszely

Konzeptionsgespräche. Mit Helmut Käutner, Günther Rennert, Leopold Ludwig zu »Oedipus Rex« (oben), mit Peter Ustinov zur »Zauberflöte« (unten)

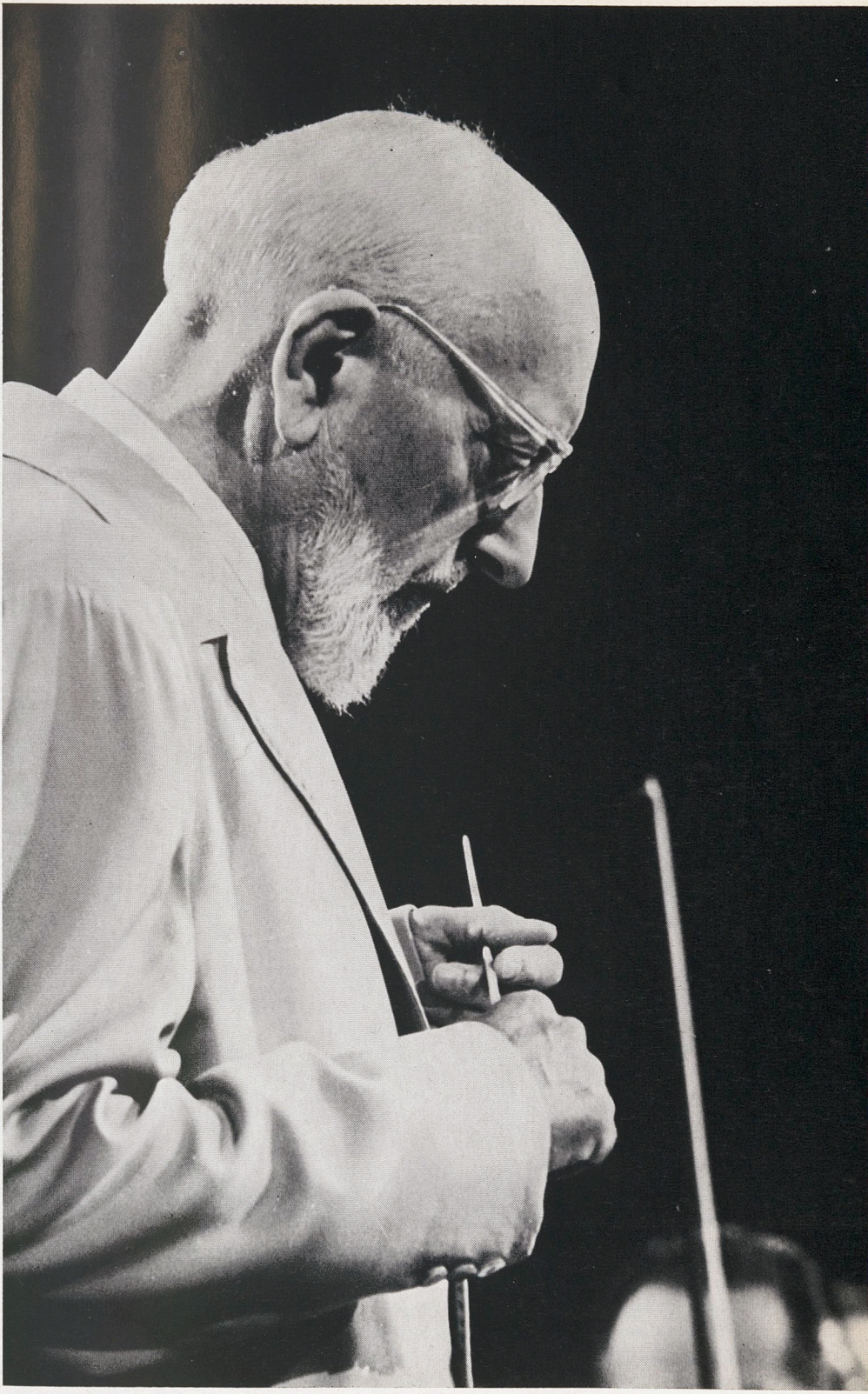


Rudolf Steinboeck probt mit Arlene Saunders »Capriccio«
August Everding inszeniert »Salome«



Georg Solti probt mit den drei Knaben »Die Zauberflöte«

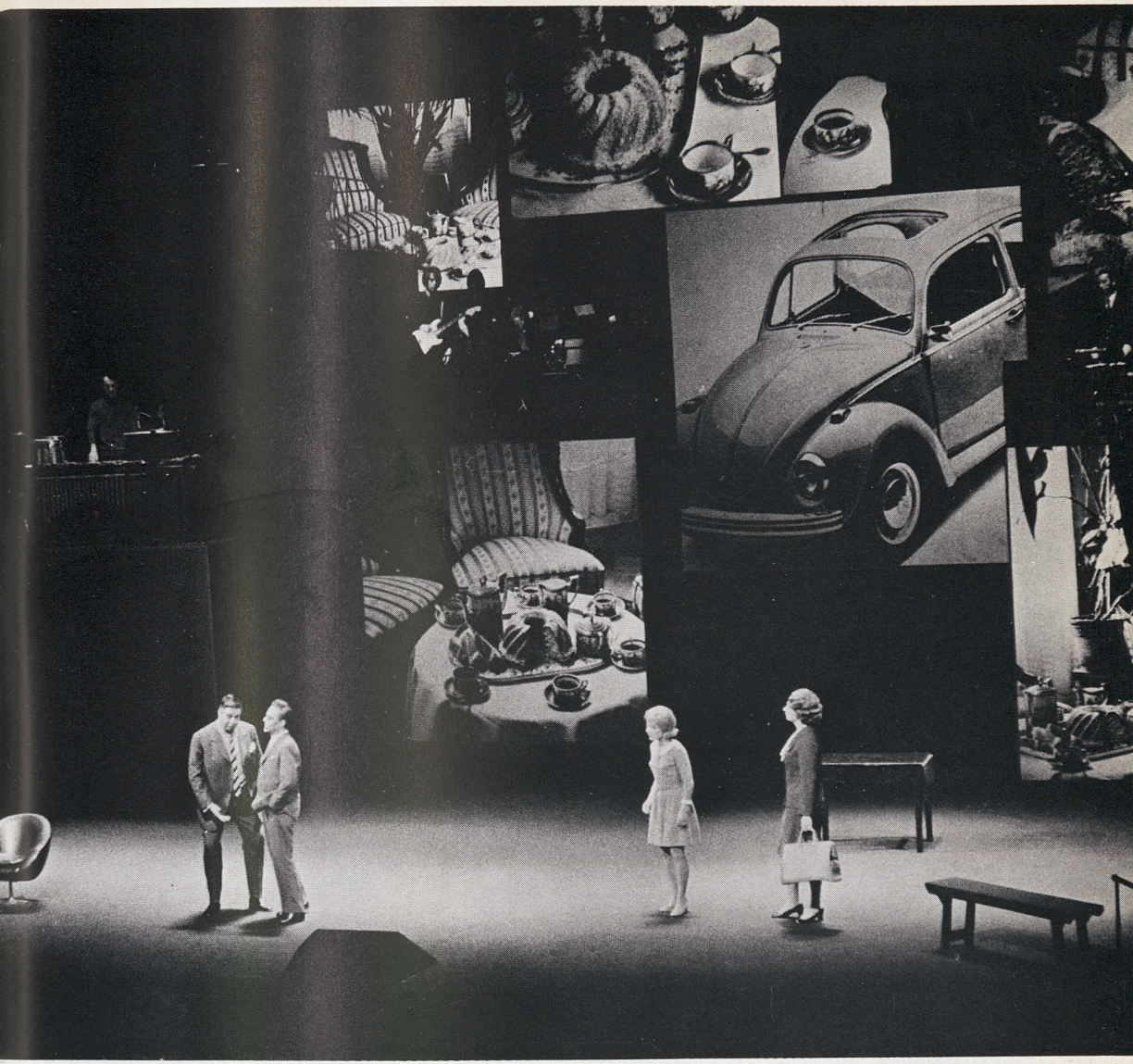
Rechts: Ernest Ansermet studierte »Pelleas und Melisande« und »Boris Godunow« ein



Karl Birger Blomdahl: »Aniara« – Helga Pilarczyk, Jürgen Förster, Ratko Delorko, Vladimir Ruzdak, Toni Blankenheim, Kurt Marschner Ludwig · Rennert · Otto · Jakameit · Schernus · Blank

Ingeborg Bachmann

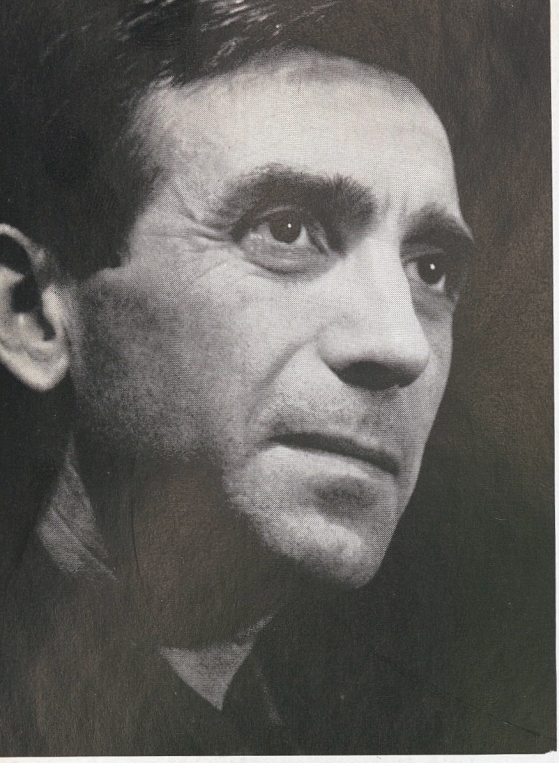
Hans Werner Henze: »Der Prinz von Homburg«
Umseitig: Liselotte Fölser, Vladimir Ruzdak
Rechts: Rolf Liebermann, Hans Werner Henze
Ludwig · Käutner · Siercke · Hertel

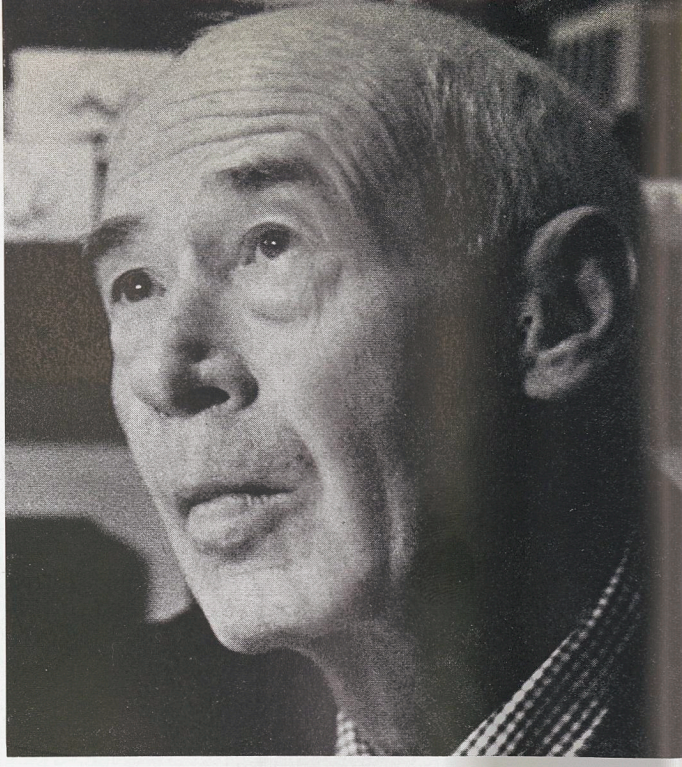


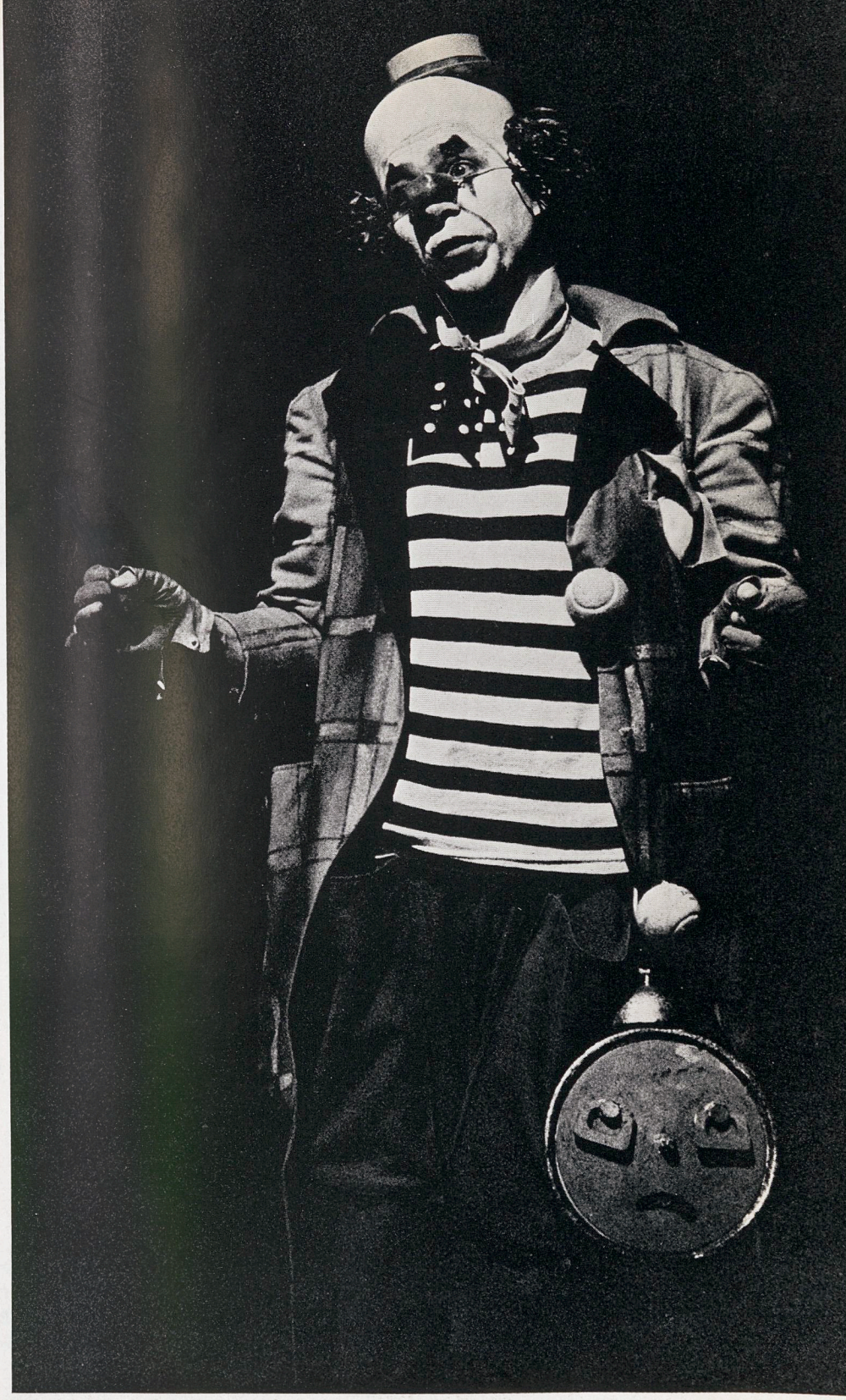
Lars Johan Werle: »Die Reise« – Noël Mangin, Heinz Blankenburg, Regina Marheineke, Ursula Boese
Ludwig · Runsten · Svoboda · Skalicky · Maronn · Fellmer

Links: Giselher Klebe: »Jakobowsky und der Oberst« – Arlene Saunders, Gerhard Stolze, Oskar Czerwenka, Erwin Wohlfahrt
Ludwig · Rennert · Maximowna

Umseitig: Antonio Bibalo, Henry Miller: »Das Lächeln am Fuße der Leiter«
Bühnenbildentwurf von Alfred Siercke
Bloomfield · Monk · Siercke · Schmidt-Bohländer · van Dyk

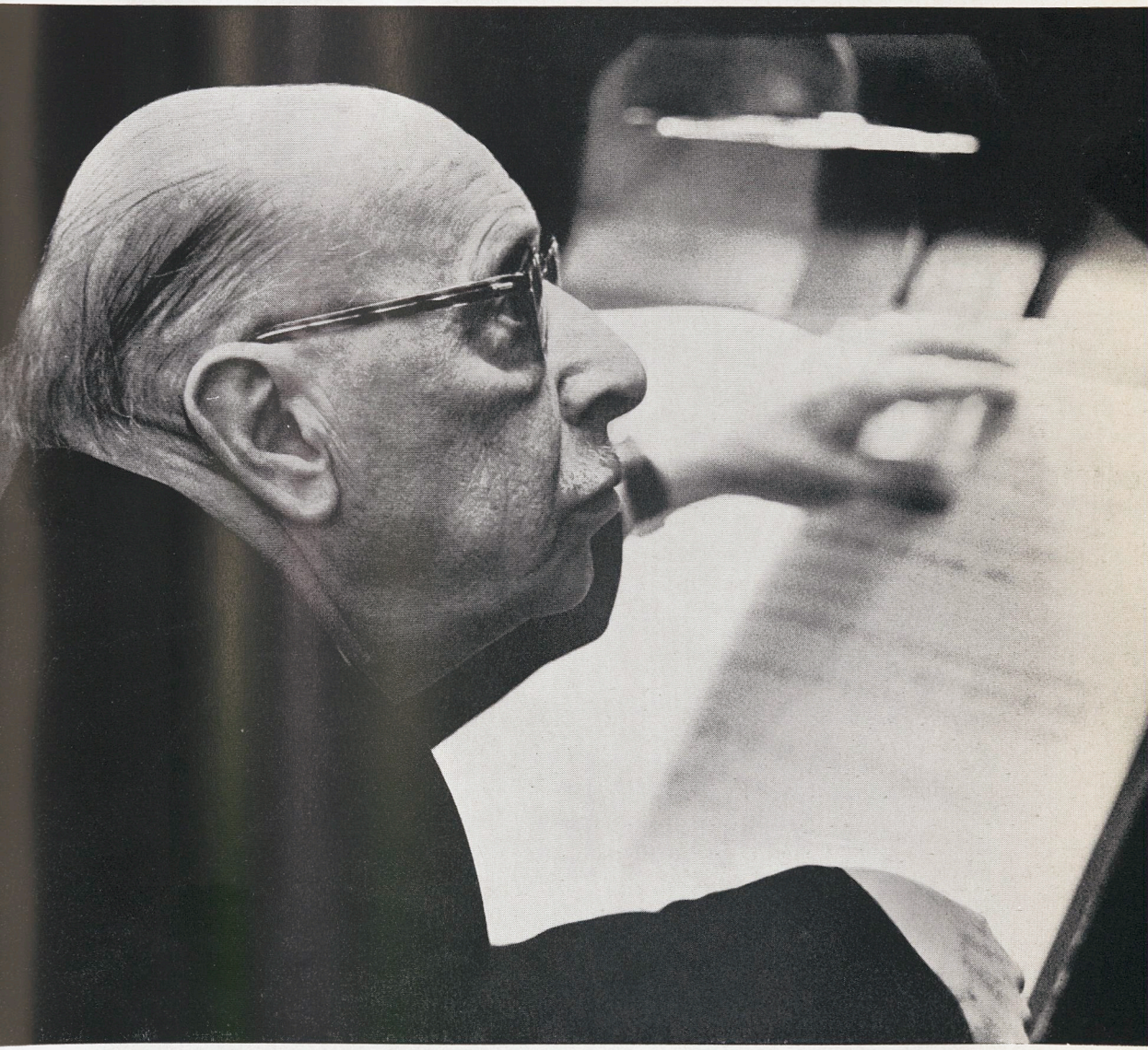






Heinz Blankenburg

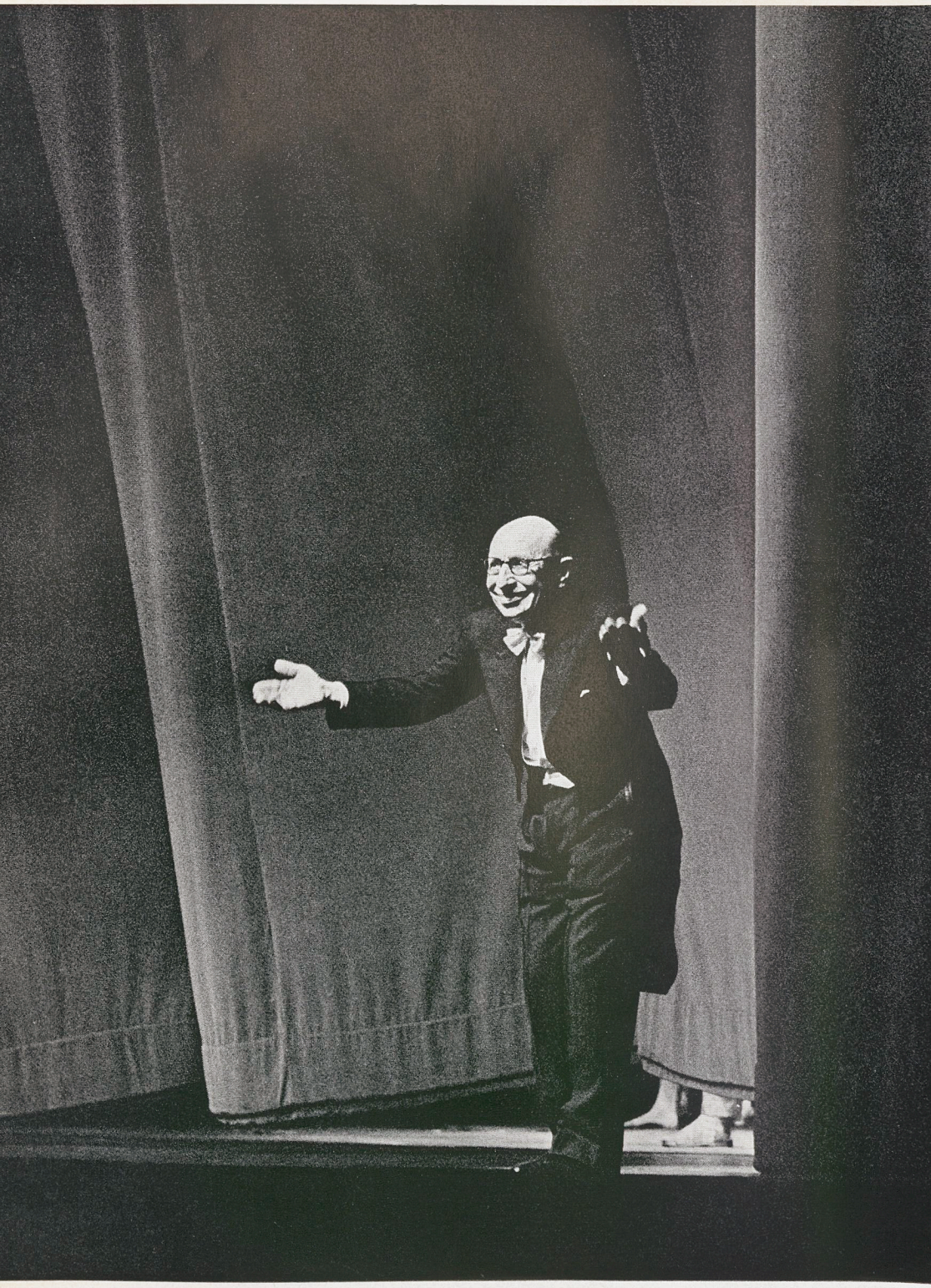
Walter Steffens: »Unter dem Milchwald« – Ursula Gust, Hans-Otto Kloose, Günther Lüders
Janowski · Horres · Jordan · Fellmer



Igor Strawinsky

Igor Strawinsky: »Die Sintflut« – Luzifer: Helmut Melchert,
Noah: Heinz Klevenow, Noahs Weib: Helga Pilarczyk, Sprecher: Kurt Ehrhardt
Craft · Rennert · Otto · van Dyk · Schmidt-Bohländer

Links: An Bord der »Bremen«, 16. April 1963



Igor Strawinsky an seinem 80. Geburtstag

MEDEA

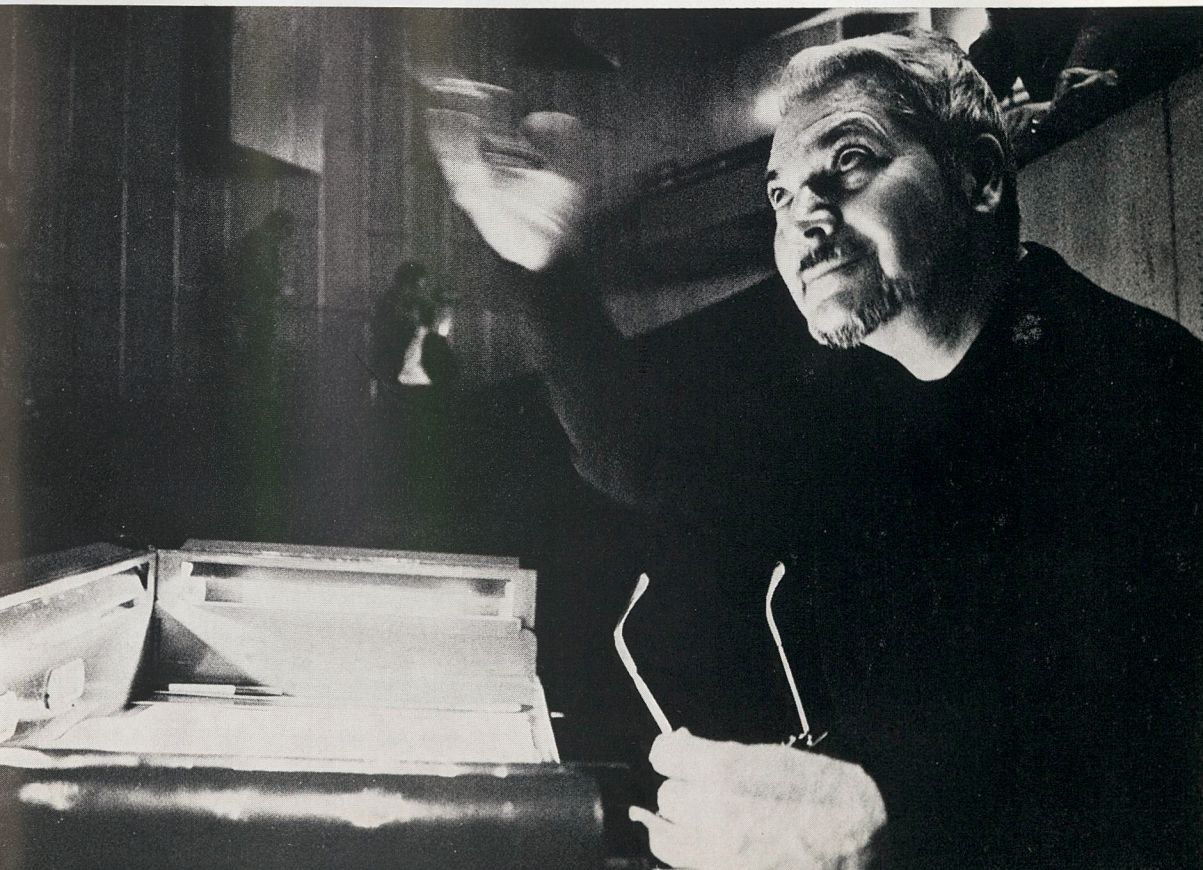
Ernst Krenek

Links: Ernst Krenek: »Der goldene Bock« – Harald Staar, Tom Krause
Krenek · Monk · Siercke · Schmidt-Bohländer

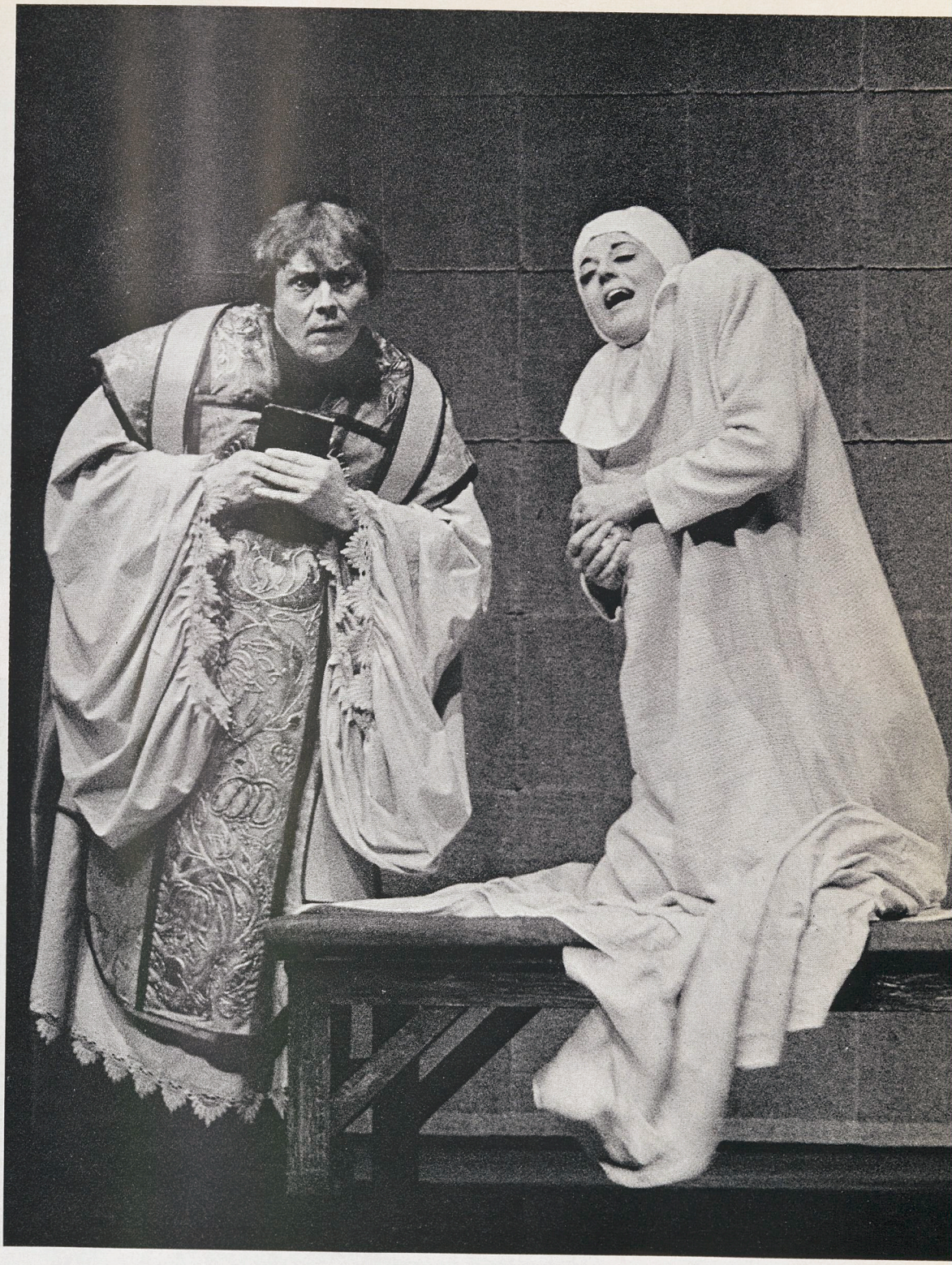
Umseitig links: Alexander Goehr: »Arden muß sterben« – Kerstin Meyer,
Toni Blankenheim, Ronald Dowd; darüber Kurt Marschner, Manfred Schenk
Mackerras · Monk · Grübler · Fellmer

Rolf Liebermann, Josef Tal

Komponisten dirigieren ihre Werke. Oben: Gunther Schuller, kleine Probenpause
Unten: Paul Burkhard

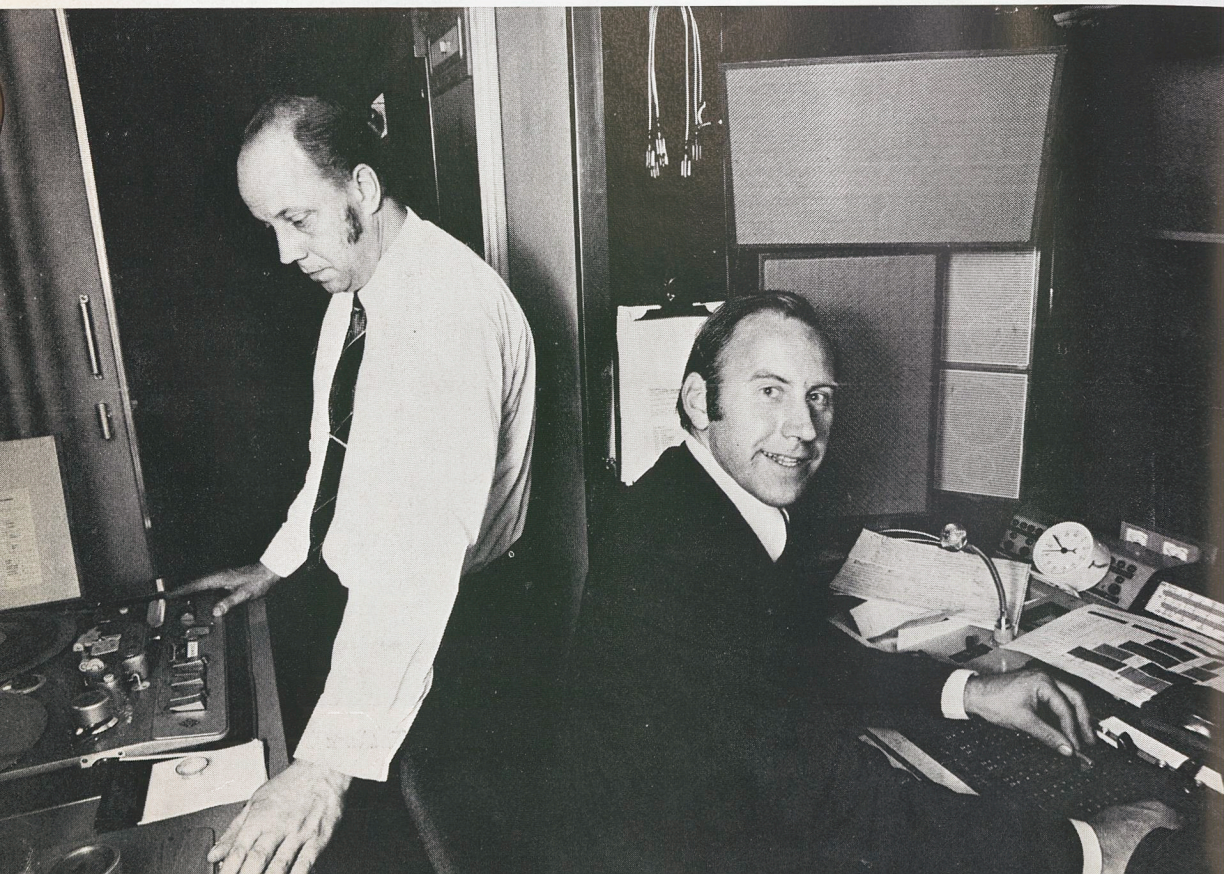


Gunther Schuller: »The Visitation« – Felicia Weathers, McHenry Boatwright
Schuller · Rennert · Maximowna

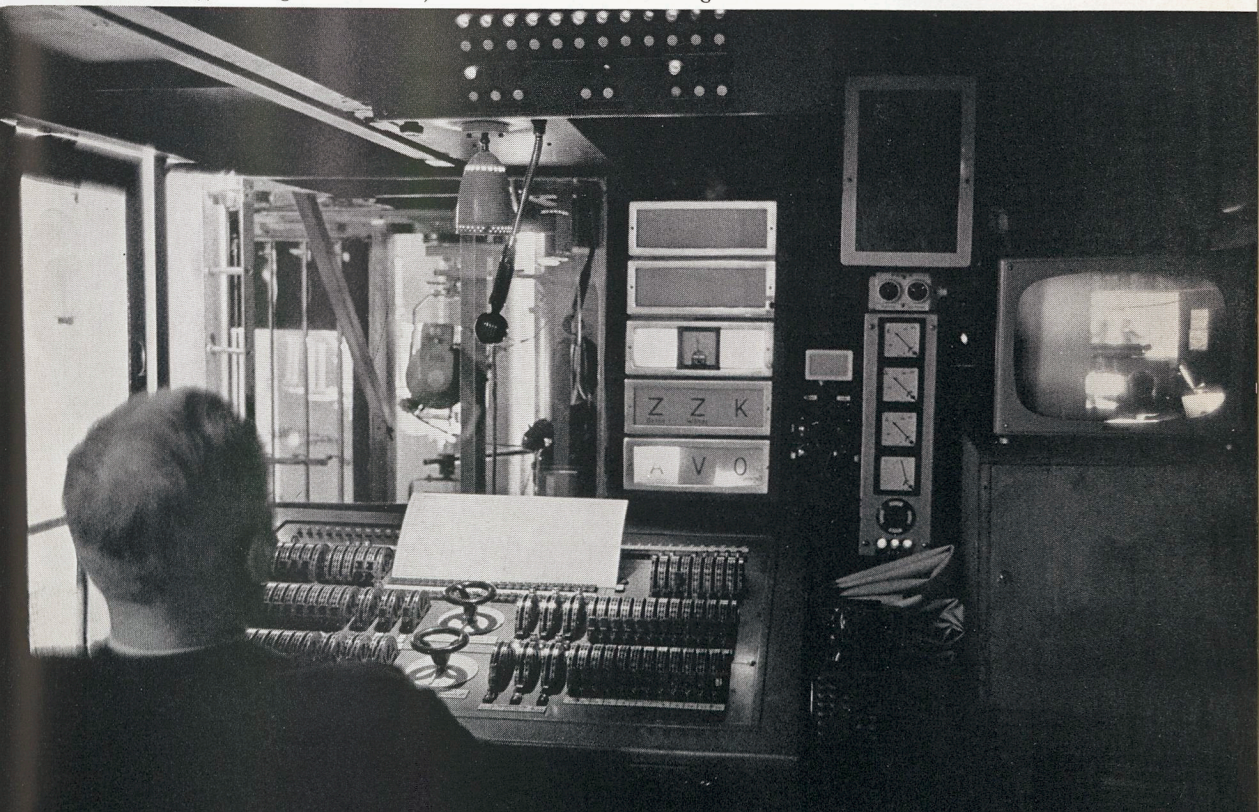


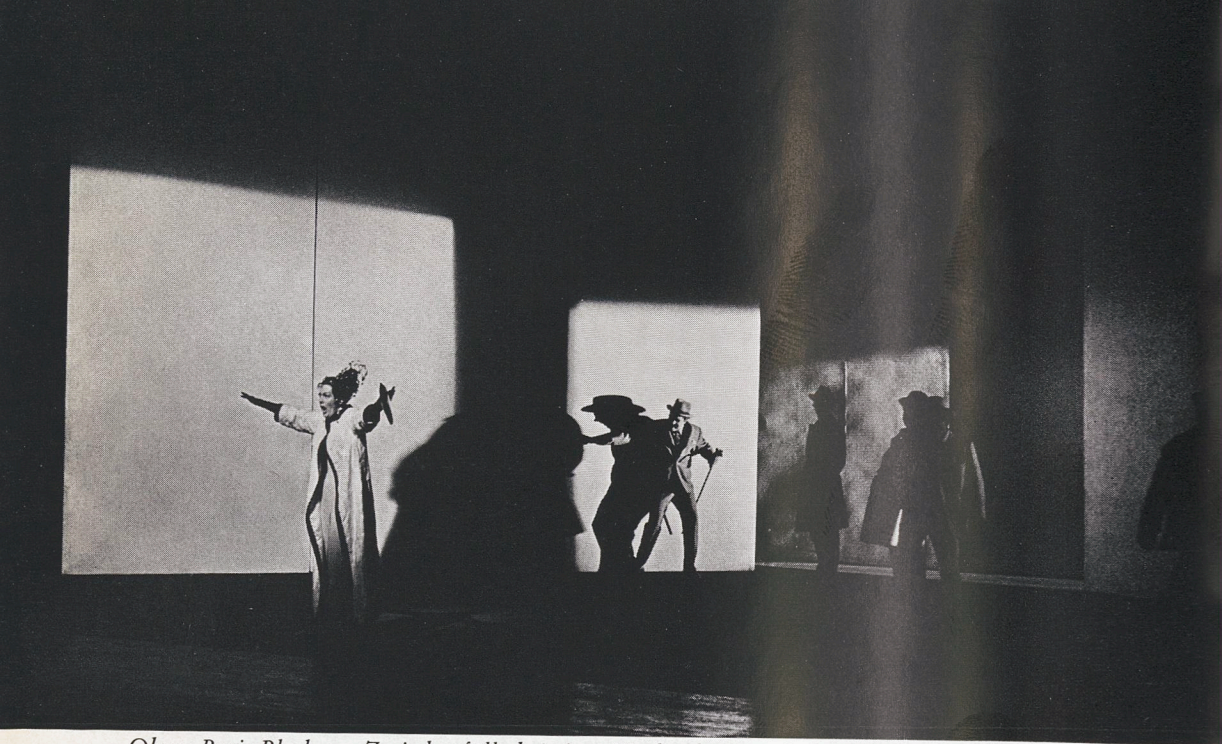
Krzysztof Penderecki: »Die Teufel von Loudun« – Bernard Ladysz, Tatiana Troyanos
Czyz · Swinarsky · Skarzynski · Schmidt-Bohländer · Gehlen

Oben: Zu Gast bei der Bürgerschaftssitzung, in der über die Anschaffung der neuen Tonanlage abgestimmt wird.
Unten: Heinz Lützow und Eckhard Maronn in der Tonregie-Loge



Oben: Technische Probleme – Rolf Liebermann, Hans Stahn (Projektionsflächen zur Aufführung »Die Reise«) – Unten: Die Beleuchtungsstellwarte





Oben: Boris Blacher: »Zwischenfälle bei einer Notlandung« – Colette Lorand, Herbert Fliether – Peters · Sellner · Bill · Mendel

Oben und links unten: Gian-Carlo Menotti: »Hilfe, Hilfe, die Globolinks«
Raymond Wolansky, William Workman, Edith Mathis
Kuntzsch · Menotti · Schöffer · Erler · Nikolais · Fellmer

Unten: Pierre Henry/Nicolas Schöffer: »Kyldex I« – Prisma 2, Tanz
Henry · Schöffer · Nikolais · Gerber · Stahn · Maronn · Lützow

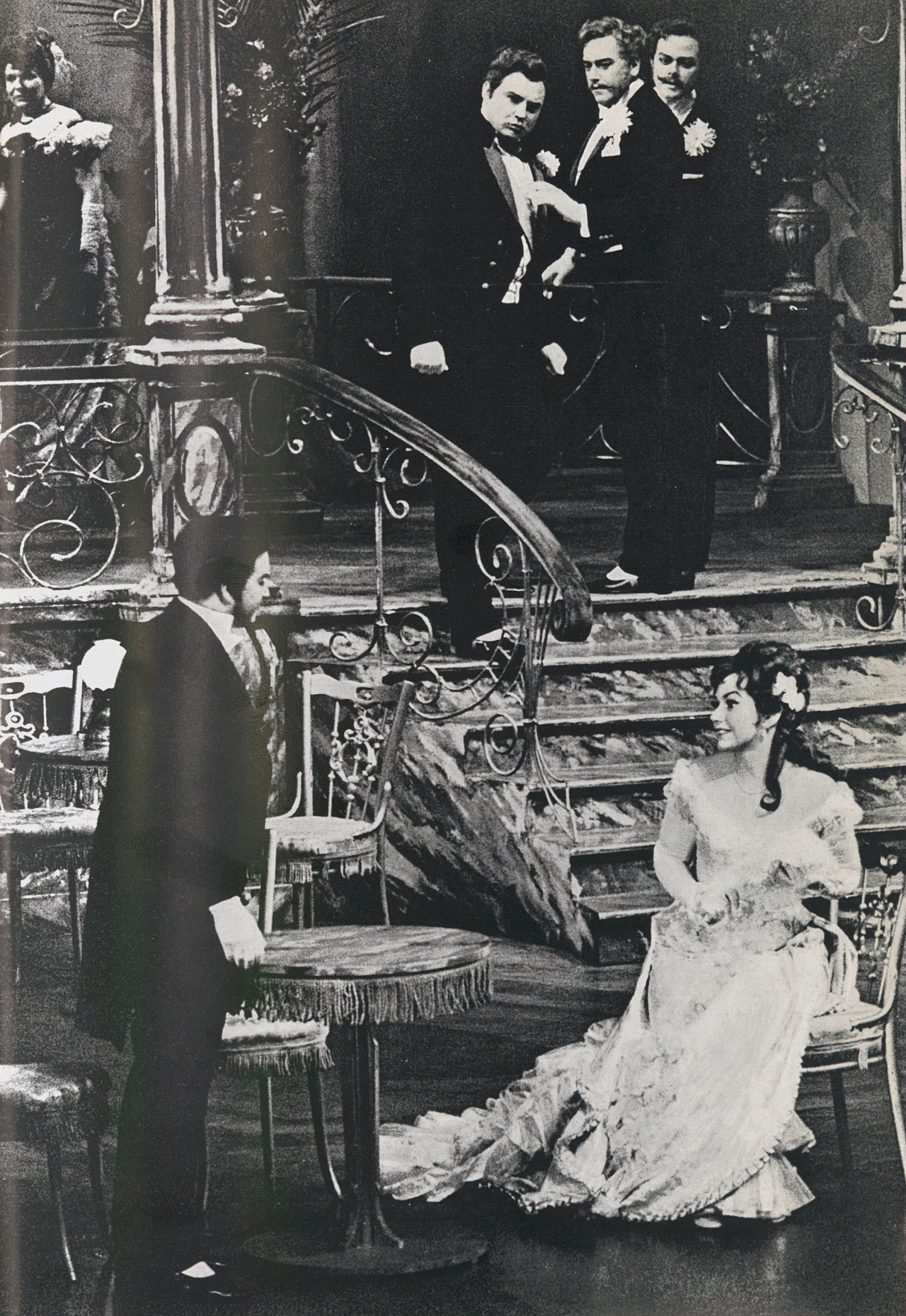
»Kyldex I« – 8. Sequenz: Eidophor und Tanz – Carolyn Carlson

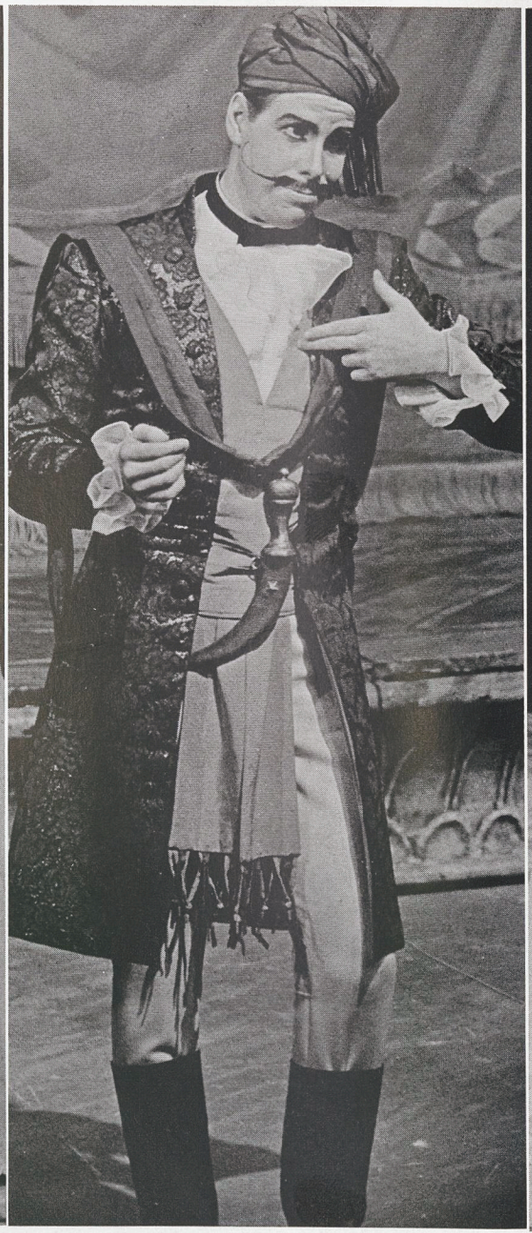
Simultan-Konzert im ganzen Opernhaus – Im Parkett: Heinz Holliger

Leoš Janáček: »Aus einem Totenhaus« – Chor der Sträflinge
Kubelik · Dexter · Svoboda · Skalicky · Schmidt-Bohländer

Ludwig van Beethoven: »Fidelio« – Chor der Gefangenen
Ludwig · Rennert · Reinking · Hertel

Ballettprobe mit George Balanchine und Peter van Dyk zu »Orpheus und Eurydike«
Marilyn Burr, Erika Czarnecki, Angèle Albrecht, Rainer Köchermann, Dulce Anaya





Wolfgang Amadeus Mozart: »Così fan tutte« – Colette Lorand, Gisela Litz (1960) – Tom Krause – Keilberth · Rennert · Siercke (1955)

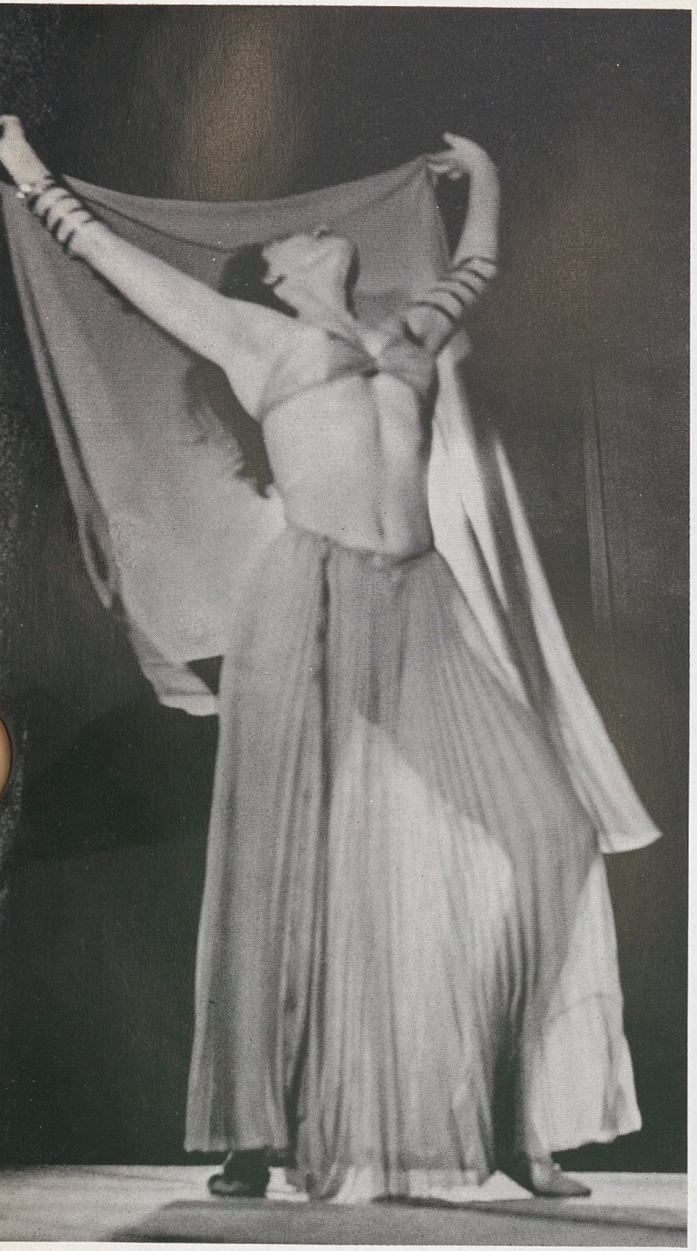
Umseitig: Richard Strauss: »Arabella« – Raymond Wolansky, Arlene Saunders, Hans Sotin, Horst Wilhelm, William Workman – Ludwig · Steinboeck · Heinrich

Arlene Saunders, Tatiana Troyanos (1968) – Elisabeth Steiner, Judith Beckmann (1972)

Georges Bizet: »Carmen« (in französischer Sprache) – Placido Domingo, Huguette Turangeau – Lombard · Resnik · Blatas · Schmidt-Bohländer

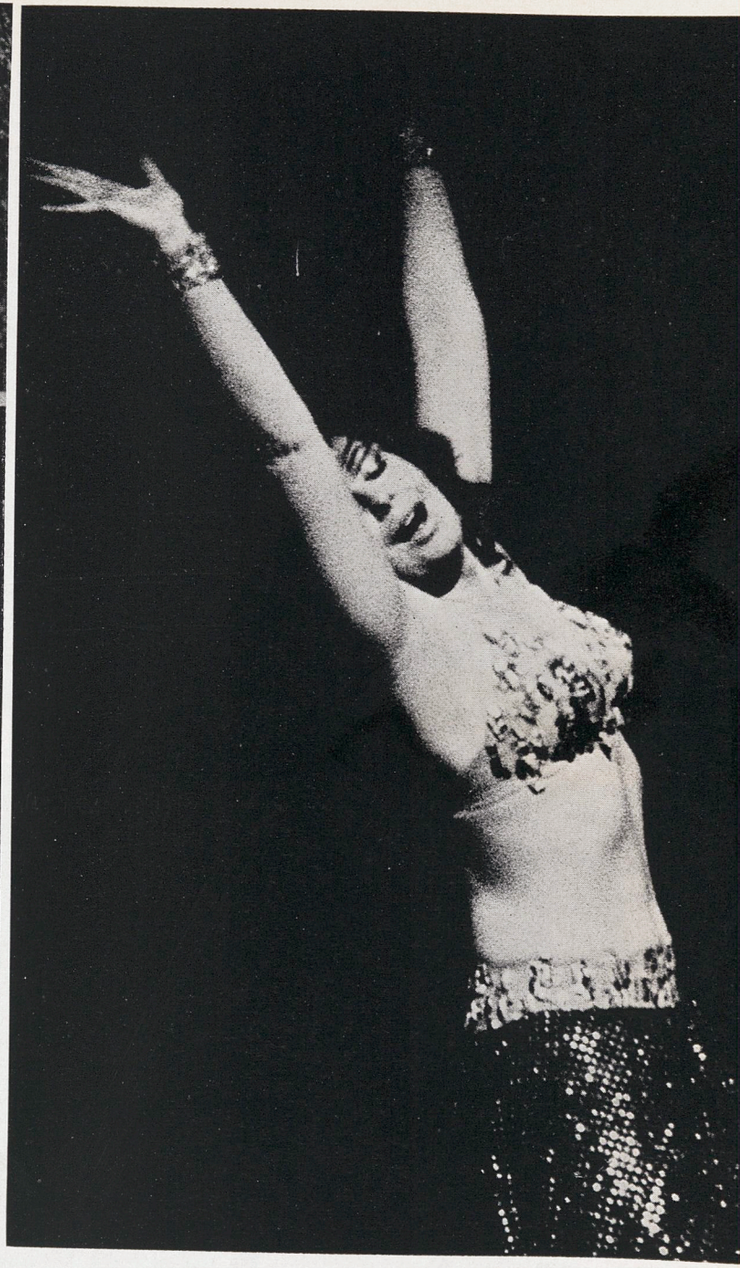
Alban Berg: »Wozzeck« – Toni Blankenheim, Sena Jurinac
Maderna · Rennert · Jürgens · Fellmer

Gaetano Donizetti: »Lucia di Lammermoor« – Joan Sutherland, Tom Krause
Bonynge · Beauvais · Rose · Fellmer
Umseitig: Alban Berg: »Lulu« – Anneliese Rothenberger – Toni Blankenheim,
Helga Pilarczyk – Ludwig · Rennert · Otto



Richard Strauss: »Salome« – Helga Pilarczyk (1959)
Ludwig · Völker · Siercke (1955)

Anja Silja, Gerhard Stolze (1963)



Gwyneth Jones (1970)
Böhm · Everding · Businger (1970)

Umseitig: Giuseppe Verdi: »I Vespri siciliani« – Felicia Weathers, Hans Sotin
Santi · Dexter · Svoboda · Skalicky · Schmidt-Bohländer · Vernici

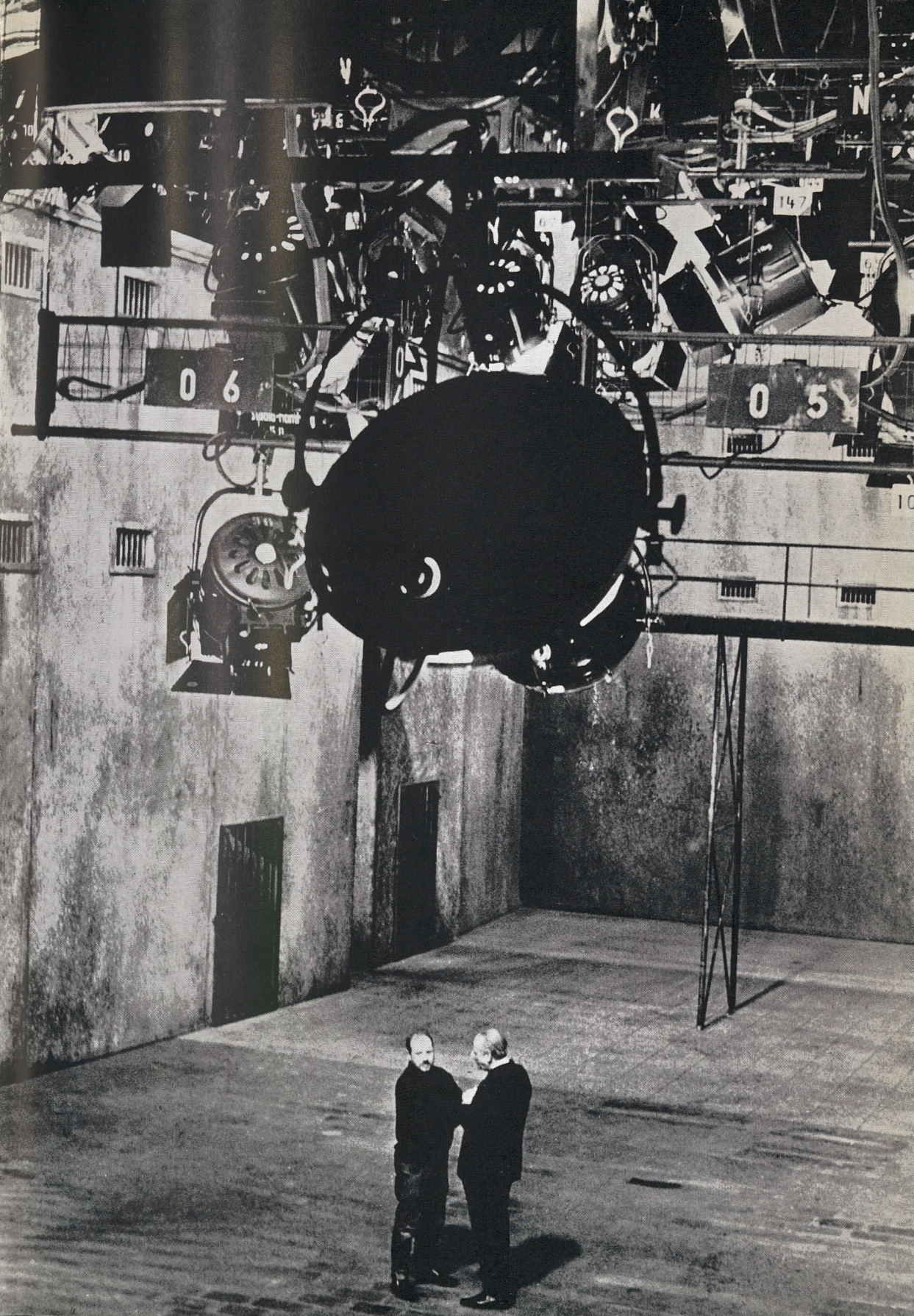
Oben: Modest Mussorgsky: »Boris Godunow« – Martti Talvela, Kurt Moll
Unten: Giuseppe Verdi: »Otello« – Tito Gobbi, Richard Cassilly

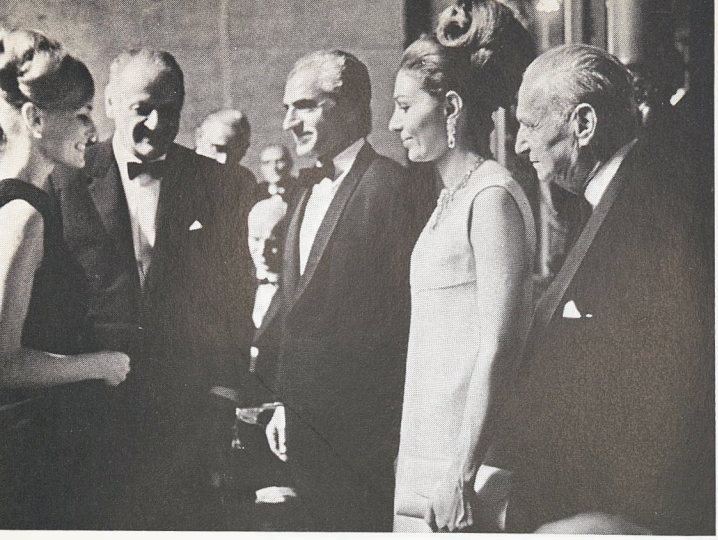
Gaetano Donizetti: »Lucia di Lammermoor« – Luciano Pavarotti
Bonynge · Beauvais · Rose · Fellmer

Der Intendant spricht mit Presse und Publikum

Herbert Paris unterzeichnet Verträge
Unten: Paula Page erhält den Dr.-Wilhelm-Oberdörffer-Preis – Clara Ebers, Dr. Kurt A. Körber

Der Intendant lud zum Maskenfest an seinem 60. Geburtstag. Er ist sein eigener Strafgefangener. Unten: Nach der Demaskierung mit Dr. Kurt A. Körber


147
0 6
0 5



Empfänge:
Der Schah von Persien mit Gattin,
Bürgermeister Herbert Weichmann,
Rolf Liebermann, Uta Graf

mit Frau Dr. Elsbeth Weichmann,
Gyula Trebitsch

mit Dr. Kurt A. Körber,
Bürgermeister Herbert Weichmann,
August Everding
Umseitig: Im Fernseh-Studio
mit Joachim Hess

Abschied vom Haus auf der Bühne
Umseitig: Dank an alle und Abschied von der Stadt